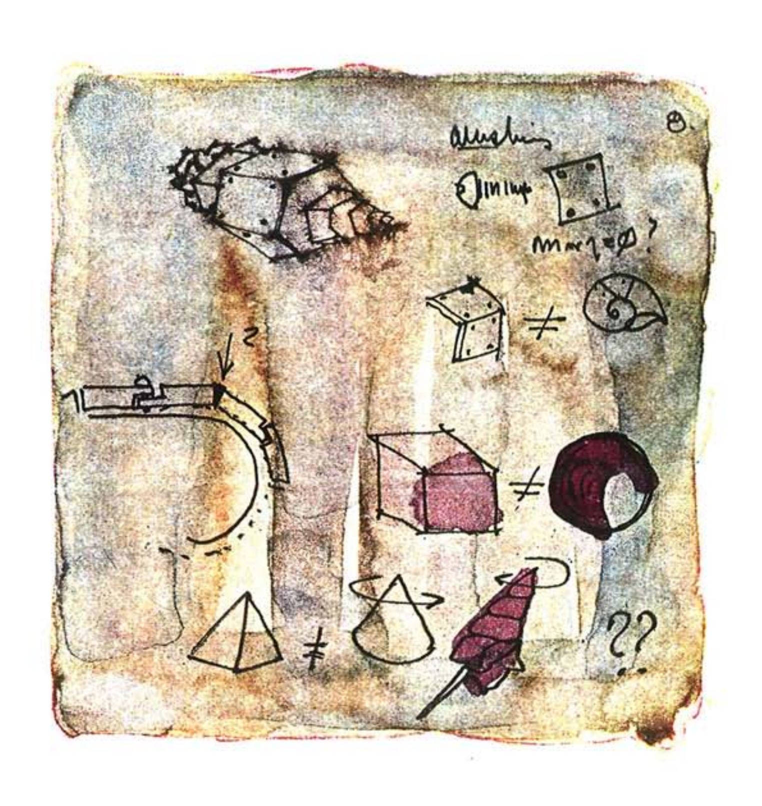
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS




MADRID 341
NOVIEMBRE 1978

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

SUBDIRECTOR

FELIX GRANDE

341

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Ciudad Universitaria

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 341 (NOVIEMBRE 1978)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: EDUARDO J. CERVERA.

ARTE Y PENSAMIENTO

EL MITO ROMANTICO DE GOYA

Vista desde hoy en día, a ciento cincuenta años exactamente de la muerte de Goya, la bibliografía sobre la obra y la personalidad del pintor aragonés es una de las más extensas entre las dedicadas a cualquier artista occidental. Razones objetivas de calidad artística al margen, no cabe duda que una fortuna crítica tan amplia no se explica sin tener en cuenta la dimensión mítica que envolvió la figura de Goya casi inmediatamente después de su fallecimiento en Burdeos (1). Ciertamente hay algo que trasciende las fórmulas de escuela o las tendencias de gusto y que convierte al universo goyesco en una especie de símbolo ideal del destino global que ha de asumir el creador contemporáneo. Pues bien, es esta dimensión mítica, que acompaña de siempre a nuestro pintor, la que queremos plantear, al menos en lo que se refiere al proceso histórico de su formación y desarrollo arquetípico. En este sentido, ya son conocidas dos recientes y muy valiosas publicaciones de Ilse Hempel Lipschutz y Nigel Glendinning, dedicadas respectivamente, al tema de la pintura española y el romanticismo francés y al de Goya y sus críticos (2). Ambos libros, que trazan sendos panoramas exhaustivos sobre cada una de las cuestiones propuestas, constituyen una fuente notable de sugerencias en torno precisamente a la formación romántica del mito del arte español y, más concretamente, del mito Goya como última y más perfecta encarnación de ese espíritu hispánico. Advirtamos, desde luego, que la importancia del genial pintor aragonés desborda los límites de sus orígenes nacionales, y, sin embargo, creemos que el problema de su identidad e identificación nacionales jugó un papel decisivo a la hora de entender por qué suscitó un interés tan polémico y cómo fue planteado. En

(1) Hay que saber distinguir entre «aureola mítica» y «vulgarización»: Goya despertó un entusiasmo incondicional en los círculos románticos casi después de su muerte; sin embargo, hasta nuestro siglo no es verdaderamente un pintor «popular». Xavier de Salas, en un artículo publicado precisamente a propósito del 150 aniversario de la muerte de Goya (*El País*, 16 de abril de 1978), relataba el «descubrimiento» que, por los años veinte, hiciera de nuestro pintor el eruditísimo Schlosser.

(2) Ilse Hempel Lipschutz: *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972; Nigel Glendinning, *Goya and his critics*, Yale University, New Haven and London, 1977.

una palabra, queremos resaltar que el carácter español de la obra de Goya es un factor esencial para la literatura romántica, que es la que inicialmente configura el mito de su imagen.

Pero precisando más sobre este interés generalizado del romanticismo por España y por el Goya español, cabe atribuir a los franceses un papel especialmente importante, lo cual no deja de resultar sorprendente, sobre todo tras casi dos siglos de absoluta indiferencia en aquel país por todo lo que tuviera que ver con la cultura y el arte de nuestra patria. En este sentido, el desconocimiento de nuestros artistas principales en Francia antes del siglo XIX era casi total, como lo demuestra, por ejemplo, el que durante mucho tiempo la única fuente de información sobre ellos consistiera en las escasas e imprecisas referencias del *Diccionario* de Felibien (3). La posterior traducción al francés, en 1741, del *Parnaso* de Palomino, que sólo circuló por canales de aficionados de élite, no varió sustancialmente el panorama, tal como se puede apreciar en el *Abregé de la vie des plus fameux peintres,* de Dézallier d'Argenville (París, 1745-1752), en el que la escuela española se mezcla con la napolitana sin suscitar especial interés. Así, en un momento en el que la historiografía artística europea estaba empeñada en una labor de clasificación y exaltación de las diferentes escuelas nacionales, el arte español era ignorado o incluido simplemente en esa amalgama de naturalistas vulgares.

El desprecio, por lo demás, se generalizaba a toda la cultura española y provocó no pocas reacciones airadas de nuestros ilustrados (4). El caso es que, hasta el XIX casi nadie parecía interesarse por nuestro país. Así lo testimonió, por ejemplo, el holandés Fischer cuando comentaba que «durante todo un siglo Suiza, Italia, Francia, Inglaterra, Holanda habían sido ya recorridas por los extranjeros, mientras que, hace treinta años (escribe Fischer al filo de 1800), un viaje a España era considerado como si fuera un viaje al fin del mundo. ¿Cómo era posible, en efecto, desear ir a visitar un país que, desacreditado

(3) André Felibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages de plus excellens peintres anciens et modernes,* Trévoux, 1725, t. IV, p. 175: «Cleantes (Collantes) et Velasque étoient deux Peintres Espagnols contemporains du Cortone. Il y a dans le Cabinet du Roi un Païsage accompagné de figures, fait par Cleante; et dans les apartemens bas du Louvre, plusieurs Portraits de la Maison d'Aûtriche peints par Velasque. Que trouvez-vous, dit Pymandre, d'excellent dans les ouvrages de ces deux inconnus? Car je ne me souviens pas d'en avoir oüi parler: aussi n'est-il guéres sorti do grands Peintres de leur païs. J'y remarque, lui répondis-je, les mêmes qualitez qui se rencontrent dans les autres qui n'ont pas tenu le premier rang, hormis qu'il semble à voir la manière de ce deux Espagnols, qu'ils ayent choisi et regardé la nature d'une façon tout particulière, ne donnant point à leurs tableaux outre la naturelle ressemblance, ce bel air qui releve et fait paroître avec grace ceux des autres Peintres dont nous avons parlé.»

(4) El centro de la polémica fue el famoso artículo de Nicolás Masson de Morvilliers, en el que se ponía en duda la participación española en el desarrollo de la cultura europea. Las respuestas de Antonio Cavanilles y Juan Pablo Forner iniciaron, por parte española, una polémica que llenaría prácticamente el siglo.

como estaba por culpa de la terrible Inquisición y la barbarie de las costumbres no ofrecía al extranjero ninguna compensación por los peligros y las contrariedades de todo tipo que debía afrontar?» (5). De la misma opinión era ese otro viajero y amante de España que fue el francés J. F. Bourgoing que, en el prefacio de su *Tableau de l'Espagne moderne* (París, 1797), creía preciso quejarse acerca de los «prejuicios que todavía existen sobre España en el resto de Europa» para añadir inmediatamente: «parece que sobre ella no hay sino esas nociones embellecidas o desfiguradas propias de las novelas, o bien aquellas otras nociones anticuadas que se extraen en las memorias de un tiempo pasado; parece como si hubiera que imaginársela más en el extremo de Asia que en el de Europa» (6).

Ahora bien, precisamente estos mismos testimonios que nos han advertido sobre el desinterés y la incomprensión generalizados que pesaban secularmente sobre España, nos pueden servir también de contraste sobre el frenesí de hispanofilia que, casi inmediatamente después, había de recorrer toda Europa, la Europa romántica naturalmente. Seguro que los razonables Fischer y Bourgoing tampoco aprobarían las raíces del nuevo entusiasmo porque, a la postre, conservaba idéntica la visión tradicional, con la importante diferencia, eso sí, que aquellas mismas causas que antes horrorizaban por hacer parecer «diferente» nuestro país eran las que provocaban ahora —a la Europa industrial y urbana— la fascinación más honda (7).

De esta manera, verdaderas riadas de viajeros románticos, en el espacio de unos cuantos años, acaban poniendo de moda a España o, más precisamente, la imagen romántica de España. Pero no era sólo, naturalmente, el viajar por nuestro país, se descubría con unción nuestras costumbres, tradiciones, cultura y arte. Y tal era el nuevo interés, por ejemplo, acerca de la pintura española que no se dejaron de emplear los más diversos métodos —desde la simple rapiña de guerra hasta la compra con ventaja— para conseguir cuadros de Velázquez, Murillo, Zurbarán, Ribera, Alonso Cano, etc., y, también, por supuesto, de Goya, que inmediatamente es visto como la encarnación postrera de ese espíritu artístico que comenzaba a llamarse «escuela española» (8).

---

(5) Christian August Fischer: *Voyage en Espagne, aux années 1797 et 1798* (trad. francesa), París, Duchesne, Leriche, 1801, vol. I, prel.

(6) J. Fr. Bourgoing: *Tableau de l'Espagne moderne*, 4.ª ed., París, Tournelsen fils, 1807, tomo I, p. V.

(7) *Vid.* Francisco Calvo Serraller: *La imagen romántica de España*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 332, Madrid, febrero de 1978, pp. 240 y ss.

(8) El interés suscitado por el arte español hizo estragos en nuestro patrimonio, primero con la violencia del botín de guerra —se conocen las «colecciones» de pintura de los generales franceses Soult, Sébastiani, Lejeune, Murat, Dupont, Mathieu-Faviers, Merlin, Lery y Belliard—, más tarde mediante «compras abusivas», en las que se destacó de manera especial

Pues bien, precisamente ahí, en medio de esa corriente romántica de hispanofilia, es donde es descubierto Goya. Este descubrimiento, por consiguiente, se realiza fundamentalmente «desde fuera», al amparo de la imagen romántica de España, y a través de escritores y críticos franceses. Ciertamente, en nuestro país aparecieron en fechas relativamente tempranas algunos artículos apologéticos sobre Goya en tono de clara filiación romántica, como los de Carderera y Somoza (9); sin embargo, habría que esperar todavía bastantes años más para que, en España, esa imagen mítica del pintor aragonés —como arquetipo de la peculiar idiosincrasia nacional— acabara asumiéndose como propia y no como simple referencia a las veleidades de un genio individual que trasciende por completo el contexto histórico de su origen y, por tanto, carece también totalmente de proyección. De esta manera, resulta altamente instructivo el contraste de juicios, en la primera mitad del siglo XIX, entre, por ejemplo, Carderera y Teófilo Gautier, sobre todo si tenemos en cuenta, como señala oportunamente N. Glendinning, que posiblemente el primero proporcionó al segundo bastante del material documental que habría de emplear para su retrato moral de Goya (10). Pues bien, mientras para Carderera, que era amante, experto y coleccionista de las cosas de Goya, la vinculación de éste con lo español se reducía simplemente a haber empeñado «una gran observación en las obras de Velázquez», del que habría de tomar «la admirable inteligencia en la perspectiva aérea», aquel vigor o aire interpuesto que caracterizan todos los cuadros de su segunda y última época, aquella ejecución franca y llena de fuego, y finalmente el tacto particular y desprecio con que indicaba los detalles el gran Velázquez procurando conciliar la vista del espectador con el objeto principal, sin que accesorios impertinentes distrajeran la atención (11); para Gautier, sin embargo, no cabe duda de que Goya era, sobre todo, «el pintor nacional por excelencia». Pero esta dimensión nacional del arte de Goya no consistía solamente, según el criterio de Gautier, en haber sido, desde un punto de vista técnico, como ya lo indicara Carderera, *«le petit-fils encore reconnaissable* de Velázquez», sino en su *localismo* —«un croquis de Goya, cuatro manchones de tinta nos dicen más sobre las costumbres del país que las descripciones más pormenorizadas»— y en su modo de reaccionar frente a la realidad —«Goya posee, como todos los pin-

el barón Taylor (*vid.* marqués del Saltillo, *M. Fróderic Quilliet, comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso —1809-1814—*, Madrid, 1933, y el libro citado de I. H. Lipschutz).

(9) Valentín Carderera: «Biografía de don Francisco Goya, pintor», en *El Artista*, t. II, página 253; José Somoza: «El pintor Goya y lord Wellington», en *El Semanario Pintoresco*, número 120, 1838, p. 633.

(10) N. Glendinning, *op. cit.*, p. 70.

(11) V. Carderera, *op cit.*, p. 254.

tores españoles, un vivo y profundo sentimiento de lo innoble»—; en una palabra, como acaba sentenciando tajantemente el escritor francés, que «en la tumba de Goya está encerrado el antiguo arte español» (12).

Así, mientras que en España, por aquellas fechas, la personalidad de Goya es simplemente respetada, con cierta admiración distante, que se transformaría en agresividad respecto a sus supuestos seguidores —los goyescos como Lucas, Alenza, etc.—, no resulta difícil encontrar, fuera de nuestro país, interpretaciones apologéticas parecidas a la de Gautier (13). Ya en una fecha tan temprana como la de 1788, Bourgoing destaca la obra de nuestro artista «por reproducir con fidelidad y acierto las costumbres, las tradiciones, los juegos de su patria» (14). Más tarde, en pleno romanticismo, un artículo firmado con las iniciales de Ad. M., aparecido en 1831 en la *Revue encyclopédique*, insistía sobre el valor testimonial y crítico de la obra de Goya (15), como lo harán los ingleses Richard Ford y William Stirling, grandes conocedores de la cultura y arte españoles (16). Para el erudito barón Taylor, comisionado por Luis Felipe para la adquisición de pintura española, Goya «conecta con la moral de la Celestina, el Lazarillo de Tormes y el pícaro Pablos del *Buscón*, de Quevedo». También con Cervantes, continúa el barón Taylor, aunque un «Cervantes vuelto volteriano: un escéptico». Como Gautier, también considera el barón que con Goya muere el viejo arte español: «La luz de Velázquez; los colores diabólicos del Greco, cuya imaginación le enloquece; las maneras y trajes de los toreros, *majas, manolos*... y, finalmente, brujas —esas brujas españolas que son mucho más diabólicas que las nuestras—; todo eso concluye y muere con Goya» (17). No es, pues, extraño que, ante estos testimonios y otros muchos que sería engorroso enumerar aquí, el pro-

---

(12) Théophile Gautier: *Voyage en Espagne*, ed. Julliard, París, 1964, p. 147.

(13) Lucas fue casi siempre discutido, y Alenza, al que se consideraba más «académico», tampoco despertó excesivos entusiasmos. Pedro de Madrazo y Caveda criticaron ásperamente a los seguidores de Goya, y Ossorio Bernard, que resume en su *Galería* las corrientes generales de opinión del siglo, dice de Alenza lo siguiente: «Genio comprimido y vacilante, que sólo espera una ocasión para manifestarse en gran escala. Desgraciadamente, aquella ocasión no llegó...»

(14) J. Fr. Bourgoing, *op. cit.*, t. I, p. 293.

(15) Ad. M., «Bulletin bibliographique», en *Revue encyclopédique*, núm. 50, 1831, p. 328: «Un seul homme, peut-être, Francisco de Goya, est parvenu à donner une idée juste de son pays. Dans sa verve âpre et mordante, il a profondément compris les vices qui rongent l'Espagne, il les a peints comme il les haïssait. C'est un Rabelais le crayon et le pinceau en main, mais un Rabelais espagnol, sérieux, et dont la plaisanterie fait frémir.»

(16) Richard Ford: *Handbook for travellers in Spain*, 1845, ed. Centaur Press, London, 1966, tomo I, p. 384, y t. III, p. 1114; William Stirling, *Annals of the artists of Spain*, London, John Ollivier, 1848, t. III, p. 1260.

(17) Isidore Justin Séverin Taylor: *Voyage pittoresque en Espagne, et Portugal et sur la côte d'Afrique*, París, 1826-1860, t. III, p. 115.

pio Carderera acabara reconociendo el hecho indiscutible de que fuera «la nueva escuela romántica de los pintores franceses la que ha puesto en evidencia el mérito de nuestro artista...» (18).

Testimonio casticista, cuadro crítico de costumbres, culminación de toda una tradición artística..., Goya es visto por la mayoría de los críticos románticos extranjeros como la expresión genial y última de una identidad nacional, confundiéndose su imagen con el estereotipo genérico de lo español. Sin embargo, conviene matizar esta visión tópica del Goya *español*, tal como lo hicieron, por lo menos, los críticos más sagaces del momento. Y, entre ellos, está naturalmente el citado Gautier y también, por supuesto, Baudelaire. Estos críticos, que defendían el carácter nacional del arte de Goya, siguiendo la tradición romántica por la que cualquier expresión auténtica se fraguaba al amparo de lo castizo, supieron trascender los límites superficiales del costumbrismo estricto y dibujar el perfil de un artista cuyo destino resultaría ejemplar para todo el arte contemporáneo. De esta manera, con verdadera finura, Gautier supo captar la dimensión paradójica del costumbrismo goyesco, de aquel que «creyó no hacer sino caprichos y trazó el retrato y la historia de la vieja España, pensando servir las ideas y las creencias nuevas» (19). Baudelaire, por su parte, quizá el de más penetrante juicio sobre el valor testimonial de Goya, «imagina ante los *Caprichos*, un hombre, un curioso, un *amateur*, que carezca de cualquier noción de los hechos históricos a los que muchas de estas planchas hacen alusión, un simple espíritu artístico que no sepa quién es ni Godoy, ni el Rey Carlos, ni la reina; experimentará sin embargo en el fondo de su cerebro una viva conmoción a causa de la manera original, de la plenitud y de la certidumbre de los medios del artista, y también de esa atmósfera fantástica que impregna todos los temas» (20). Eso mismo, nos dirá más adelante Baudelaire, es precisamente lo que distinguirá a los «caricaturistas históricos de los caricaturistas artísticos, lo cómico fugaz de lo cómico eterno» (21).

Baudelaire, por lo demás, acierta a definir ejemplarmente el valor objetivo del arte de Goya: la evidente universalidad de su mensaje castizo, la modernidad de quien, por otra parte, corona todo el ciclo de una vieja tradición artística. Así, en ese importantísimo ensayo titulado *La esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas,* tras reconocer que «los españoles están muy bien dotados

(18) V. Carderera, *op. cit.*, p. 255.

(19) Th. Gautier, *op. cit.*, p. 156.

(20) Ch. Baudelaire: «Quelques caricaturistes étrangers», en *Oeuvres complètes*, ed. Gallimard, París, 1976, t. II, pp. 567-568.

(21) Ch. Baudelaire, *ed. cit.*, t. II, p. 568.

en comicidad», porque «llegan pronto a lo cruel y sus fantasías más grotescas contienen con frecuencia algo sombrío», traza el retrato romántico de Goya más convincente: «Une a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno o, al menos, mucho más buscado en los tiempos modernos: el amor por lo inasible, el sentimiento por los contrastes violentos, las monstruosidades de la naturaleza y de las fisonomías humanas, extrañamente animalizadas por las circunstancias... El gran mérito de Goya consiste en crear monstruos verosímiles. Sus monstruos nacen viables, armónicos. Nadie se ha adentrado más que Goya en el sentimiento de lo absurdo posible» (22).

Naturalmente Baudelaire, como Delacroix, Gautier, Hugo, Musset y otros románticos franceses exaltan principalmente al Goya de los *Caprichos:* lo primero que les fue dado conocer y, sobre todo, aquello que les servía mejor en su lucha contra los prejuicios académicos (23). Musset copia directamente el *Ruega por ella* de la famosa serie, otros, desde Delacroix hasta Merimée, Gautier, Hugo, Boulanger, Nanteuil, Grandville, Daumier, etc., se inspiran en su atmósfera o sus personajes..., todos, en cualquier caso, reconocen románticamente la dimensión genuinamente española de Goya. Cuando Delacroix visita España en 1832 escribe *«tout Goya palpitait autour de moi»*, sancionando una vez más esa superposición de imágenes románticas que son España y Goya (24). Pero será de nuevo Gautier quien describa con precisión esa afición por lo español, que incluye y desborda a la vez el universo goyesco: «Silencio era lo único que había sobre este bello país cuando la escuela romántica lo puso de moda a través de los *Orientales* de Víctor Hugo, los *Contes* de Alfred de Musset, el *Théâtre de Clara Gazul* y las *Nouvelles* de Merimée. Se estudió el Romancero, las obras de Calderón, y ampliándose el interés rápidamente de la poesía a las restantes artes comenzó a indagarse la pintura española, algunos de cuyos importantes fragmentos dispersos por los museos de Europa proporcionaban una elevada idea, y sobre todo una idea análoga al sentimiento de la época. Por una reacción lógica contra el gusto pseudo-clásico que reinaba aún entonces tanto en pintura como en poesía, se volvió hacia la Edad Media, las catedrales, los caballeros armados... y ningún país mejor que España realizaba este ideal caballeresco y católico... España es el país romántico por excelencia, ninguna otra nación ha tomado menos de la Antigüedad... Los pintores

(22) Ch. Baudelaire, *ibidem*, p. 568.

(23) «Goya y el arte francés», Instituto Francés en España, exposición mayo-junio 1946, Madrid.

(24) E. Delacroix: *Correspondance*, ed. Plon, París, 1935-1938, t. V, p. 200.

sevillanos apenas tuvieron otro maestro que la naturaleza; la mayoría ignoraron las estatuas y los fragmentos antiguos, y su fuerte amor por la realidad, al que se mezclaba el más entusiasta idealismo cristiano, les hacía originales» (25).

Lo grotesco y lo sublime, la realidad y la fantasía, el naturalismo y el idealismo, la piedad y la sátira..., éstas y otras paradojas van definiendo la fascinación romántica por la imagen de lo español como país de contrastes, así como por el talante contradictorio de Goya. Curiosamente, esta imagen, vista desde el interior de España, tendría una proyección muy diferente, ya que un costumbrismo amable y edulcorado se acabaría imponiendo sobre la visión desgarrada de lo popular, y el mito de Goya, que casi nunca fue aprovechado en sus aspectos más radicales en nuestro país, ni tan siquiera por los que defendían el programa romántico, acabaría inspirando con el tiempo esa pintura relamida de casacones del preciosismo final del siglo (26). Naturalmente este retraso y reticencia en la aceptación plena de Goya en España obedece, entre otras cosas, a la tardía implantación del romanticismo que no recibe una sanción oficial hasta los años treinta, justo después de la muerte de Fernando VII (27). Por otra parte, en este mismo sentido, resulta sintomático cómo dentro de la ambivalencia política del romanticismo, en España cuajó, por lo general, la interpretación más conservadora y aséptica del mismo: «Dos bandos partían ya la arena del romanticismo en creyente, aristocrático, arcaico y restaurador; y descreído, democrático, radical en las innovaciones, y osado en los sentimientos. Ateniéndose Walter Scott a la tradición de la escuela germánica de los Schlegel, abrazóse al primero; Víctor Hugo, olvidando su actitud de 1818 a 1828, o sea sus *Odas y baladas*, que embelleció el espíritu religioso y caballeresco, declarábase por el segundo, escandalizando a los públicos con las inauditas libertades artísticas del *Hernani* y de *Nuestra Señora;* quería el uno oponer recio valladar a las disolventes máximas del liberalismo nivelador, ofreciendo el cuadro de los esplendores feudales; asimilaba el otro el romanticismo a la política revolucionaria, presentándolo como un 93 del pensamiento» (28).

---

(25) Th. Gautier: «Le Musée espagnol», *Tableux à la plume*, París, 1880, pp. 93 y ss.

(26) E. Lafuente Ferrari: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1947, pp. 255 y ss.

(27) Aunque existan documentos aislados de una penetración temprana del romanticismo, en realidad no alcanzaron eco alguno; de manera que sólo en los años treinta es cuando cabe hablar de romanticismo español, tanto en literatura como en artes plásticas. Así lo han reconocido casi todos los especialistas del asunto, desde Menéndez Pelayo a Allison Peers.

(28) F. M. Tubino: *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, Madrid, 1880, pp. 151 y ss. Más adelante el propio Tubino señalará las zonas

En esta disyuntiva en la que habría que distribuir otra serie de nombres claves como los de Chateaubriand, Lamartine o Byron, la balanza siempre se inclinó por la vertiente más conservadora (29). La máxima revolucionaria de Hugo de que «el romanticismo no es sino el liberalismo en literatura» sólo sería seguida en España con plena coherencia por figuras aisladas que, además, se imponen en fechas comparativamente muy tardías. Recuérdese, por ejemplo, la famosa revista *El Artista*, quizá la única revista de arte programáticamente romántica, que significativamente no duraría más de un año. Uno de los patrocinadores de la publicación —el pintor Federico de Madrazo—, cuya correspondencia juvenil expresa un espíritu excitable y fanático, muy a la manera romántica, acabaría lleno de dignidades académicas y consagrado sobre todo como retratista de salón (30). Y cuando, años más tarde, aparezca, bajo el patrocinio de otro miembro de la dinastía de los Madrazo —el erudito Pedro de Madrazo— la también efímera revista *El Renacimiento*, que se autodeclaraba heredera de *El Artista*, la necrológica del goyesco Alenza se hace en un tono de apología contenida (31). Esa reserva y esa contención será la característica más acusada de nuestros tibios románticos frente a la figura de Goya y sus secuaces, lógica consecuencia de un romanticismo, que definía Allison Pers como ecléctico (32), y que así se reconoció no pocas veces a sí

---

de penetración de esta alternativa: Walter Scott en Cataluña y Víctor Hugo en Madrid. Guillermo Díaz-Plaja (*Introducción al estudio del romanticismo español*, 4.ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. 33) es quien ha destacado más este interesante asunto.

(29) Ricardo Navas-Ruiz, *El romanticismo español*, ed. Anaya, Salamanca, 1973, pp. 21-22: «He aquí la situación conflictiva con que se enfrentaban los románticos y que determinó la naturaleza del movimiento en España. Como patriotas y miembros de una sociedad conservadora, se veían obligados a aceptar una tradición, la del Siglo de Oro, con cuyos principios discordaban. Como ilustrados tenían que admitir los principios del siglo XVIII, con cuyas formas literarias y de gobierno disentían. Como liberales debían europeizar el país, democratizarlo, abrirlo a la libertad cuando el país sufría la peor crisis institucional de su historia e iniciaba una serie de crueles y terribles guerras fratricidas. ¿Qué hacer? La solución hubo de ser necesariamente un compromiso: modernizar moderadamente, abrir España a ideas y direcciones europeas con cautela, no rechazar la tradición, sino intentar una síntesis de todo lo anterior con el nuevo espíritu. El romanticismo español representa la convergencia de dos tradiciones, salvando de cada una lo mejor, y de los principios liberales. Por eso, en contraste con Francia, aparece como un movimiento bastante moderado, al modo inglés, en el que conviven las cosas más dispares con tal de que sean buenas.»

(30) *Vid.* Mariano de Madrazo: *Federico de Madrazo*, 2 vol., Monografías de Arte, Madrid, 1921, y Carlos González López, «Federico de Madrazo Kuntz, en el París romántico», en *A. Estudios Pro Arte* núm. 4, Barcelona, octubre-diciembre 1975, pp. 28 y ss.

(31) *El Renacimiento* núm. 6, 18 de abril de 1847, p. 44.

(32) E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español*, 2.ª ed., Gredos, Madrid, 1973, p. 77: «En medio de esta confusión surgió, hacia 1837 aproximadamente, un movimiento fuerto, aunque también algo informo, que halló una aceptación más general que la dispensada al clasicismo o al romanticismo, logrando el triunfo auténtico que les había sido negado a aquellas otras dos corrientes. El nuevo movimiento era fuerte porque, a partir de sus mismos comienzos, logró suscitar el interés de una parte grande y cada vez mayor del público español, adhiriéndose a él, en la teoría o en la práctica, casi todos los autores importantes de la nación desde 1840 en adelante. Si bien carecía de jefe, lo mismo que el movimiento romántico, media docena de figuras de vigoroso relieve en los diferentes

mismo, como se trasluce de esa requisitoria poética de Miguel A. Príncipe en la que, tras denunciar las turbulencias, se anuncia que «el justo medio reinará en la tierra» (33).

Raro es, pues, quien, desde el interior de España, reconoce a Goya o al goyismo como la culminación de una tradición artística y, menos, como la genuina expresión del espíritu nacional, como tampoco el Goya visto por los españoles será ese crítico político liberal, ese ojo satírico que pone en descarnada solfa el fanatismo y la piedad beata tradicionales; a veces se niega incluso el valor objetivo de su experiencia plástica a las indudables novedades revolucionarias de su estilo: todo quedaba reducido, en una palabra, a las veleidades de un genio excéntrico, tan extraordinarias como incomprensibles y, por ello mismo, de imposible y funesta proyección histórica.

FRANCISCO CALVO SERRALLER
y ANGEL GONZALEZ GARCIA

Apolonio Morales, 4
MADRID-16

---

campos de las letras se señalaban generalmente como exponentes destacados de la nueva corriente. Programa lo tenía lo suficientemente concreto para unir adeptos y, sin embargo, lo bastante elástico para arrastrar consigo a gran número de partidarios en época de gran indecisión. Este nuevo movimiento era un eclecticismo literario que aspiraba a establecer un «justo medio», a tomar de los ideales clásico y romántico lo que consideraban elementos de máximo valor y estabilidad, a suavizar la abierta antítesis entre aquellos ideales y a reconocer solamente la distinción entre arte y falta de arte, entre genio y carencia de genio, entre lo bueno y lo malo.»

(33) Miguel A. Príncipe: *Poesías*, Madrid, 1840, vol. II, pp. 291-292:

El siglo diez y nueve
camina a la fusión. Esa terrible
aberración de ideas,
aborto del abismo,
llega a su fin; transigirá la duda
con la credulidad; el fanatismo
con la impiedad sañuda;
y olvidada la lid, la infausta guerra
en que empeñados vemos
divergentes extremos,
el justo medio reinará en la tierra.

MARZO O LA LECTURA DEL CRONISTA

Homenaje a Gonzalo Fernández de Oviedo
en el V Centenario de su nacimiento.

«Aquí donde ningún año passa sin temblar muchas veces la tierra
hay un ardentíssimo y espantable monte
llamado el Massaya
que assí se nombra en lengua de aquellos chorotegas
y quiere decir sierra o monte que arde.
Visto he a Vulcano e subido hasta la cumbre.
Oydo he en Seçilia hablar a muchos en aquel Mongibel
que los antiguos llaman Etna,
oydo he también en Grecia, en la provincia Lacónica
del monte Ténaro y de su boca oscura
que algunos pensaban ser boca del infierno
y en la parte meridiana oydo he también del monte que los griegos
llamaban Honocauma (en la mar) el qual siempre arde
y en Liçia arde el monte Chimera, e de día e noche tura la llama
y en el llano de Babilonia, por espacio de una yugada
arde la tierra que parece un lago de fuego.
Y en Ethiopia, çerca del monte Espero
hay campos que de noche paresçe que están llenos de estrellas.
E se por la autoridad de Olao Gotho
que en la isla de Escocia hay un monte en contínua llama
en aquella punta que circuye el mar de Calidonia.
Pero a mí me paresçe que ninguno
de los susso dichos montes es de tanta admiración
ni tan notable cosa
como éste que llaman Massaya.

»Tenían los indios
por su dios a este infierno
allí sacrificaban indios e indias
e niños chicos e grandes
e los echaban peñas abaxo
en aquel pozo al fuego.

Forma la cumbre o cabeza de esta sierra
una gran abertura en redondo como plaza
tan amplia que podían jugar a las cañas más de cien a caballo
e tan honda que una piedra tirada desde arriba se pierde.
Farallones y peñas cortados a peso
son de colores rubios e pardos e negros e otras mixturas.

Hacia el oriente de la plaza vese al fondo un pozo
de liquido que hierbe y causa espanto
un bullir o borbollar de metal que paresçe
venir del profundo del infierno
porque levanta ola e se alza e se deshace
con gran ruido como tumbo de la mar.
Y en lo alto del volcán, al borde
de la horrible boca, los indios
tenian sus teocales o altares
e allí sacrificaban y el pueblo
allí dejaba ollas, e platos y escudillas y cántaros de loça
con manjares e potajes para alimentar al mónstruo
porque pensaban que todo su bien o su mal procedía
de la voluntad de este dios.

E había abaxo, en la susso dicha plaza
una mujer muy vieja e desnuda
e llegaron los Caçiques para hacer monexico
(que es tanto como consejo en su lengua) e preguntaron
si hacían guerra, si mandaba el dios
someterse o morir.

E oí decir al Cacique de Lenderi
que la vieja interpretaba la lengua del mónstruo
(porque el dios era mudo y sin mente)
y ella era profeta de aquel infierno
e dijo que bien vieja era e arrugada
e las tetas hasta el ombligo
e el cabello poco e alzado hacia arriba
e desdentada
e los colmillos luengos e agudos como perro
e salió fuera y a voces dixo a los caciques
e a los viejos que allí tenyan cuidado de los sacrificios
que buscaran una mujer doncella
e la cubrieran de flores
y fué llevada a la boca de aquel infierno
e la despeñaron al poço de fuego

y el pueblo quedó abaxo cantando
y llorando y decían
que la que assí sacrificaban
iba de grado a tal suplicio.»

Cerré el libro del Cronista.

(Mis hijos miraban la televisión. El cuadro
de Velázquez: Vulcano
en su fragua forjando las armas de la guerra
y de pronto la noticia
—eléctrica, como un rayo—
y en la pantalla una mano tiró de la gaveta de la morgue
dejando ahí, entre nosotros, el cadáver:
La hermosa guerrillera de ojos grises
abiertos, como absortos
y un pequeño
profundo
negro
agujero en la mitad
de su frente.)

Ahora escucha:

Conocí en México al Doctor Atl y me contaba
que vio nacer al volcán Paricutín.
Un indio araba en el valle cuando brotó fuego del surco.
Quiso apagarlo con el sombrero y escuchó un retumbo.
Pocos días después ya no existía el valle
sino un monstruo irritado que crecía vomitando cólera.
Ahora el valle anónimo y fértil tiene historia.
Ahora el valle ha creado una altura y donde crecía el maíz, crece la [desolación.
Un volcán es la tierra bajo la ley marcial.
Un volcán es la tierra que te arrebata el Poder.
(El valle donde nació el volcán Masaya
ha sido llamado El Valle de la Muerte.)
Toda pirámide se levanta oprimiendo su base.
Si tú te rebajas, alguien crece.
La abyecta sumisión crea gigantes.
Los iguales, los amigos, deben desaparecer para que levante el tirano [su estatura.

Aléjate, pues, de este mes marcial (El futuro es amor).
La guerra no hace nuevo al hombre viejo.
Aléjate
de las civilizaciones abiertas por la espada.
—No vuelvas tu rostro (arde el pasado).
—No invoques a Vulcano
que forjará en su yunque la palabra incandescente
—la gran palabra a la que no puedas resistir—
y le entregarás a tu hijo
o a tu hija
y otra vez la vieja desdentada historia
repetirá su ominosa cantilena.

PABLO ANTONIO CUADRA

Apartado 192
MANAGUA (Nicaragua)

CUATRO CARTAS DE D. MIGUEL DE UNAMUNO A D. ANTONIO GISBERT Y BREVES COMENTARIOS A UNA DEDICATORIA (*)

1

Voy a dar publicidad, previa autorización de los herederos, a cuatro cartas privadas dirigidas por don Miguel de Unamuno a un amigo de la juventud que con él estudió Filosofía y Letras en Madrid. En ellas se plantea un problema cronológico de cierto interés y se pone de manifiesto una amistad de la que hasta ahora, que yo sepa, hay poca constancia en los archivos y en las bibliografías; si es que la hay.

He aquí los textos de las misivas:

PRIMERA CARTA

Roma 12 de junio de 1896.
Mi querido amigo Antonio: acabo de ver en el calendario q. pasado mañana es S. Antonio y suponiendo q. será tu santo, aunq. tarde, te felicito y deseo completa dicha y bienestar. Al lado de tu muger, tu madre y hermanos juzgo q. no te han de faltar muchos requisitos pª ser feliz, (aparte el de la vista) por q. tú te las arreglas de manera q. ves más y vives más contesto con solo el ojo del ... q. otros con los de la cara. Además ahora ves tambien por los de tu muger, y ¿cual a la tuya otra dicha se iguala?

Pícaro, no te acuerdas ya de mí; te has dormido sobre los laureles y apostaría q. te has hecho poltron, casero y melancólico.

Porq. no me escribes?

Yo trabajo bastante pª acabar el envío de este mes, por q. me queda mucho q. hacer.

Cuando esté acabado y haga la fotografía cuenta desde luego con una y otra q. te enviaré pª el Dr. Alabern a quien darás muchos

(*) Este trabajo ha sido publicado anteriormente en el último número aparecido de una revista mensual que suspendió su edición, al menos temporalmente. Salió a la luz pública con tan enorme desorden en su montaje (trastrueque absoluto de los párrafos), que habría sido necesaria su reimpresión o la comunicación a los lectores de lo sucedido, señalándoles el orden en que habrían de ser leídos los diferentes apartados. Como todo ello ha sido imposible, el autor ha requerido a la dirección de la revista autorización para publicarlo en estas columnas, y así lo hace, previo el pertinente consentimiento.

recuerdos de mi parte. Es una de las personas q. verdaderamente me han sido simpáticas.

Supongo que seguirás en el Colegio de Sordo-Mudos y a él te dirijo la carta por q. se me han perdido las señas de tu casa.

Muchos recuerdos a Dª Manuela, Manolita y Juan y *Andraco el pollo.* Pónme a los piés de tu Señora y recibe un abrazo de tu siempre amigo

Miguel

SEGUNDA CARTA

(Hay un membrete que dice: *El Rector de la Universidad de Salamanca. Particular.)*
Cdª 9-4-901.
27 marzo 1901.
Sr. D. Antonio Gisbert.
Mi muy querido amigo: Ganas me entran de escribirte de largo, pero, chico, es una balumba la que encima tengo, y un sin fin de cartas las que por contestar guardo. Así, pues, me limito hoy a contestar a tu pregunta.

El joven Villaumbrales fué nombrado becario por la Junta de Colegios, pero un tal Segundo Pérez, de Peñaranda, se alzó en recurso *ante el ministro de Instrucción Pública.* Pendiente de resolución de ese centro y no de este rectorado, está el recurso y es ahí donde ha de solucionarse. Ante el ministro de Instrucción Pública, pues, que es el que al presente conoce del asunto, ha de contra-recurrir tu recomendado. En tanto no pierde la beca ni su derecho. Según me informan le han contestado ya esto mismo tres o cuatro veces.

Mi mujer, que hace un mes me dió mi sexto hijo ¡seis ya! agradece tu recuerdo; saluda a tu hermana y recibe un abrazo de tu amigo

Miguel de Unamuno.

TERCERA CARTA

(Idéntico membrete: *El Rector de la Universidad de Salamanca. Particular.)*
22 XII 08.
Sr. D. Antonio Gisbert.
Mi muy querido amigo: No es cierto que se le persiga a D. Licinio Alonso, regente de Avila por ser republicano y heterodoxo; se le ha formado expediente por otras causas. Y te ruego que hagas saber al Sr. Alonso que no ande buscando recomendaciones pues esto no hará sino perjudicar su causa, bastante echada a perder por la desgraciadísima manera que tiene de pretender defenderse. En una palabra amigo Gisbert —pues te debo la verdad— el Alonso no me-

rece que por él te intereses. Lo de su republicanismo es una martingala para hacerse el perseguido.

Anoche llegué de Extremadura a donde fuí con los de Oviedo en eso que llaman extensión universitaria y el día 3 de enero daré en Valladolid, en el Círculo Liberal, una conferencia fundamentalísima sobre la esencia del liberalismo, que como sabes es no sólo pecado sino el pecado original —origen del progreso— y fué fundado en el paraíso por el Tentador al decir a los primeros padres: probad de la fruta del arbol prohibido y sereis como dioses conocedores de la ciencia del bien y del mal.

Buenas pascuas!

Mi mujer, que te recuerda mucho, agradece tu saludo. Te abraza (tachado: saluda) tu amigo que te quiere

Miguel de Unamuno.

CUARTA CARTA

(El mismo membrete de las dos anteriores con otro tipo de imprenta.)

17 de octubre de 1912.

Sr. D. Antonio Gisbert.

Mi querido amigo:

Para conceder licencia a tu recomendada la maestra de Almaraz, es preciso que ésta justifique la pretensión con certificación facultativa y que informe la solicitud la Junta Local de 1ª enseñanza del pueblo y la provincial de Cáceres.

Hecho esto al Rector corresponde conceder un mes de licencia con todo el sueldo y quince días con medio sueldo, no dos meses como solicita la Sra. Librado.

Las licencias de mayor duración las concede la Dirección General de 1ª enseñanza.

Todo ello es lo que, en este respecto, está ordenado por el Ministerio.

Te devuelvo pues la instancia que no puedo resolver sin que precedan los trámites apuntados aunque mucho lo siente tu affmo. amigo

Miguel de Unamuno.

Recibo alguna vez números de tu semanario. Sigues tan batallador. Como ahora está ahí mi hijo mayor estudiando arquitecto no sé si irá alguna vez mejor que hasta ahora.

(Advertencia: De esta carta solo son manuscritos por Unamuno la firma y la posdata. Toda la carta está escrita por otra persona (amanuense, secretario, etc.); no pienso que al dictado porque la despedida tiene talante de trámite habitual. Eso de «tu affmo. amigo», no corresponde a la amistad que unía a don Miguel con don Antonio Gisbert).

Muchos comentarios podrían hacerse a los textos transcritos, tanto a propósito de sus diferentes fechas, como de las personas y datos que son citados, y espero que los estudiosos de don Miguel sacarán punto a todo ello. Por mi parte, me voy a permitir algunas leves divagaciones. Una de ellas se refiere a la fecha y lugar con que encabeza la primera: Roma, junio 1896. En ninguna de las biografías de Unamuno que he leído —muy especialmente detallada las de Salcedo y de García Blanco— se relata ningún viaje a Italia con esa cronología. En ellas se dice que fue a Italia por primera vez en 1889, y que el segundo viaje fue en 1917. En esta carta la palabra «Roma» está en línea aparte, pero el tipo de letra del manuscrito no admite dudas. Buena materia para poder investigar en los trabajos de que en su carta habla, pero que no detalla, y en los envíos mensuales que indica, en una época de grandes inquietudes religioso-políticas de don Miguel, reciente, además, el nacimiento de su tercer hijo.

¿Fue aquel un viaje accidental y no prolongado a Roma? ¿Hay algún otro detalle que permita a los estudiosos encontrar explicación a esa data? ¿A qué trabajos se refiere? Son pocas las publicaciones de Unamuno conectadas con el verano de 1896. Artículos publicados en *La Epoca*, en *Ciencia Social* o en *La España Moderna*, y recogidos después en los volúmenes segundo y tercero de sus *Ensayos*. ¿Acaso *Paz en la guerra*, que parece terminó en los meses veraniegos de ese año?; es lo más posible, pues dice «queda mucho que hacer». Uno de los hijos de Gisbert tiene la remota idea de que a tal viaje fue Unamuno como pensionado. En todo caso, el sobre de la carta traería sello de Italia.

Otro aspecto de esa misma carta es el de su confianzuda amistad con don Antonio Gisbert, que le lleva a escribir esa frase de que su amigo ve más con el ojo del ... que otros con los de la cara, y a calificarle de pícaro, poltrón, casero y melancólico, dando a entender que anteriormente debió ser todo lo contrario. Pero el nombre de don Antonio Gisbert, cuyo hijo Julio me ha autorizado a publicar estas cartas, no figura entre los que Salcedo menciona en su tan excelente desmenuzado recordatorio de los condiscípulos de carrera.

Y de este capítulo de la vida de don Miguel forma parte el amigo en cuestión, don Antonio Gisbert y García Ruiz. Nacido también en 1864, estudiaron juntos toda la licenciatura de Filosofía y Letras en Madrid, alcanzando Gisbert los títulos de archivero, bibliotecario y arqueólogo. Obtuvo la plaza de bibliotecario del Colegio de Sordo-Mudos con la colaboración de su también ex compañero don Alvaro de Figueroa, conde de Romanones. Por eso Unamuno, desde Italia, le enviaba esa carta al Colegio de Sordo-Mudos y amigablemente la fir-

maba con solo su nombre, Miguel. Don Antonio Gisbert había quedado ciego hacia los veinte o veintiún años como consecuencia de un accidente que tuvo en la Bombilla, donde le dieron una puñalada al salir en defensa de quienes eran víctimas de unos asaltadores. Su ceguera, pues, ocurrida en fase estudiantil, debió causar profunda impresión en su camarada Unamuno. Gisbert era un hombre extraordinariamente dinámico, un tanto conflictivo y con matices noblemente agresivos, casado por tres veces. Es decir, todo lo contrario de poltrón, casero y melancólico. De él se cuentan muchas anécdotas que evidencian su temperamento; desde una explosión de mal genio por la espera que le imponían para ser recibido por Martínez Anido cuando éste era ministro, hasta un desafío a pistola con Luis de Araquistáin en una habitación a oscuras; su inferioridad de ciego exigía del rival esta condición, pero a ello se negó el conocido socialista e intelectual.

Su amistad con don Miguel fue verdadera y los familiares conservaron muchas cartas, la mayoría de las cuales se perdieron con los trasiegos de los últimos cincuenta años. Don Antonio Gisbert fue un republicano con impulsos periodísticos de altos vuelos y una enorme sagacidad intelectual. Presentó varias veces su candidatura para diputado por una zona de la provincia de Palencia (Astudillo-Baltanás), de donde siempre había sido representante en el parlamento el hermano de su madre, don Eugenio García Ruiz, historiador, filósofo (autor de un libro titulado *Dios y el hombre*) y helenista. Fue también don Antonio Gisbert amigo de don Roberto Castrovido, quien le dedicó un bello artículo cuando murió; y transmitió su clara inteligencia a sus hijos, uno de los cuales, don Eugenio, creó una potente entidad llamada «Publicidad Gisbert, S. A.», hoy en pleno florecimiento.

El doctor Alabern, citado por Unamuno en su carta, era médico de la Real Casa en Madrid, gran persona, unido con la familia Gisbert por lazos amistosos y de profesión. Me parece que tampoco aparece referido en las biografías de don Miguel y, a juzgar por sus palabras, éste tenía hacia él tanta simpatía como admiración. Confieso que no he podido hacer un repaso detenido de datos, entre otros motivos porque la bibliografía sobre Unamuno es inmensa e inabordable para el no especializado en el tema.

Otros detalles de esa carta: los ortográficos de escribir mujer con *g* y de separar la conjunción *porque* en *por q.*, etc., y la bella frase interrogativa con que describe la felicidad de su amigo, parecida a otras muchas que en su larga trayectoria poética escribirá: «¿Cuál a la tuya otra dicha se iguala?» El «Andraco el pollo», para quien da

recuerdos, era un confitero de Palencia, primo hermano de don Antonio Gisbert.

De las tres cartas siguientes pocos comentarios se pueden hacer. Ni siquiera hubieran merecido su publicación porque se refieren sólo a asuntos de trámite; pero ponen de relieve la seriedad con que Unamuno llevaba a cabo su misión de Rector y la dignidad con que se enfrentaba a los asuntos burocráticos. El semanario que en la cuarta de las cartas dice recibir era *La Lucha,* revista de ideas republicanas que editaba don Antonio Gisbert, que más tarde publicó un periódico titulado *El Pueblo,* que tuvo año y medio de vida.

En la tercera de las cartas anuncia una «conferencia fundamentalísima» que «sobre la esencia del liberalismo» iba a pronunciar el 3 de enero de 1909 en el Círculo Liberal de Valladolid, y en sus frases concede a Gisbert las primicias de una de las claves de su disertación. La que en las reseñas periodísticas de *El Mundo* (Madrid, 4 de enero de 1909) y *El Mercantil Valenciano* (5 de enero) sería así resumida: «Todos conocéis la leyenda bíblica de la caída de nuestros primeros padres. Dios puso a Adán en el paraíso —dicen— para que lo cuidara y trabajara, prohibiéndole comer del árbol de la ciencia del bien y del mal. Era el régimen conservador. Pero llegó el tentador (en su carta con mayúscula), le hizo probar la fruta del árbol de la ciencia, viose sujeto al trabajo y al progreso y empezó el régimen liberal, merced a la feliz culpa —que así la llama la Iglesia misma— que nos trajo la redención. Y así el liberalismo es no sólo pecado, sino el pecado original» (O. C., VII-779).

Que la amistad de Unamuno con don Antonio Gisbert seguía siendo grande por aquellos años lo ponen de relieve estos tres datos: primero, la calificación de «fundamentalísima» para esa su propia conferencia doce días antes de pronunciarla, lo que quizá, por pudor, no habría hecho con otra persona; segundo, en la despedida, la tachadura que hace del vocablo «saluda» para sustituirlo por «abraza». Y sobre todo, tercero, el soneto que dedicó a su ciego amigo Antonio Gisbert al enterarse de la muerte de su segunda esposa el 30 de noviembre de 1910, recogido en *Poesías sueltas* con el número LXX, que dice así:

Al saber que Antonio Gisbert, mi pobre amigo ciego, quedó nuevamente viudo el 27-1-1910.

Al quitársela Dios llevó la vista
de tus ojos y sólo, aquí, en la senda,
te dejó sin broquel que te defienda
la invalidez. Mi pecho se contrista.
al verte así perdido en esta pista

Roma

12 de Junio de 1896.

Mi querido amigo Antonio: acabo de ver en el calendario q. pasado mañana es S. Antonio, y suponiendo q. será tu santo, aunq. tarde, te felicito y deseo completa dicha y bienestar. Al lado de tu mujer, tu madre y hermanos juzgo q. no te han de faltar muchos requisitos p. ser feliz, (aparte el de la vista)

por q.e tú te las arre-
glas de manera q.e ves
más y vives más conten
to con solo el ojo del
. . . . q.e otros con los de
la cara. Además aho
ra ves tambien por los de
tu muger, y ¿cual á la
tuya otra dicha se
iguala? . . . .
Pícaro, no te acuer-
das ya de mí; te has
dormido sobre los lau-
reles y apostaria q.e te
has hecho poltron, ca-
sero y melancólico.
¿Porq.e no me escribes?
Yo trabajo bastante

pª acabar el envio en
este mes, porq. esse
queda resuelto q. hacer
Cuando esté acabado
y traiga la fotografía
enviarte desde luego con
[illegible], y otra q. te envia-
ré pª el Doctor Alabern
á quien darás muchos
recuerdos de mi parte.
Es una de las personas q.
verdaderamente me han
sido simpáticas.

Supongo q. seguirás
en el Colegio de Sordo-Mu-
dos y á él te dirijo la car-
ta porq. se me han per-
dido las señas de tu casa

Muchos recuerdos

á Dª Manuela, Ma-
-nolita y Juan y Andraca
el pollo. Póname á los
piés de tu Señora y
recibe un abrazo de
tu siempre amigo

[illegible signature]

Cta. 9-4-901.

EL RECTOR
DE LA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
Particular

27 marzo 1901.

Sr. D. D. Antonio Gisbert

Mi muy querido amigo: Ganas me entran de escribirte de largo, pero, chico, es una balumba la que encima tengo y un sin fin de cartas las que por contestar guardo. Así, pues, me limito hoy á contestar á tu pregunta.

El joven Villaumbrales fué nombrado becario por la Junta de Colegios, pero un tal Segundo Perez, de Peñaranda, se alzó en recurso ante el ministro de Instrucción

Pública. Pendiente de resolución de ~~este~~ ese centro, y no de este rectorado, está el recurso y es ahí donde ha de solucionarse. Ante el ministro de Instrucción Pública, pues, que es el que al presente conoce del asunto, ha de contra-recurrir tu recomendado. En tanto no pierde la beca ni su derecho. Según me informan le han contestado ya esto mismo tres ó cuatro veces.

Mi mujer, que hace

un mes me dió mi sexto
hijo ¡seis ya! agradece tu
recuerdo; saluda á tu herma-
na y recibe un abrazo
de tu amigo

Miguel de Unamuno

EL RECTOR
DE LA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Particular

22 XII 08

Sr. D. Antonio Gisbert

Mi muy querido amigo: No es cierto que se le persiga á D. Licinio Alonso, regente de Avila, por ser republicano y heterodoxo; se le ha formado expediente por muy otras causas. Y te ruego que hagas saber al Sr. Alonso que no ande buscando recomendaciones pues esto no hará sino perjudicar su causa, bastante echada á perder por la desgraciadísima manera que tiene de pretender defenderse. En una palabra, amigo Gisbert — pues te debo la verdad — el Alonso no merece

que por él te intereses. Lo de su republicanismo es una martingala para hacerse el perseguido.

Anoche llegué de Extremadura á donde fuí con los de Oviedo en eso que llaman extensión universitaria y el día 3 de enero daré en Valladolid, en el Círculo Liberal, una conferencia fundamentalísima sobre la esencia del liberalismo, que como sabes es no sólo pecado sino el pecado original — origen del progreso — y fué fundado en el paraíso por el tentador al decir á los primeros padres: ¡no

bad de la fruta del arbol pro-
hibido y sereis como dioses
conocedores de la ciencia del
bien y del mal.

Buenas pascuas!

Mi mujer, que te recuerda
mucho, agradece tu saludo.
Te ~~saluda~~ abraza tu amigo que
te quiere

Miguel de Unamuno

EL RECTOR
DE LA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Particular.

17 de Octubre de 1912.

Sr. Don Antonio Gisbert.

Mi querido amigo:

Para conceder licencia a tu recomendada la maestra de Almaraz es preciso que ésta justifique la pretensión con certificación facultativa y que informe la solicitud la Junta local de 1ª enseñanza del pueblo y la provincial de Cáceres.

Hecho esto al Rector corresponde conceder un mes de licencia con todo el sueldo y quince días con medio sueldo, no

dos meses como solicita la Srā Librada.

Las licencias de mayor duración las concede la Dirección general de 1ª enseñanza.

Todo ello es lo que, en este respecto, está ordenado por el Ministerio

Te devuelvo, pues, la instancia que no puedo resolver sin que precedan los trámites apuntados aunque mucho lo siento. tu affmo amigo

Miguel de Unamuno

Recibió alguna vez números de tu semanario. Sigues tan batallador. Como ahora está aquí mi hijo mayor estudiando arquitecto no sé si irá alguna vez mejor que hasta ahora.

en que los corredores van sin rienda,
y habrán de atropellarte, sin que entienda
nadie tu voz. Que yendo a la conquista
del marchito laurel de la victoria
miran la liza sólo. Pesadumbre
es para tí la vida; triste noria.
Mas cuando compasiva muerte alumbre
tu vida, al fin, Dios te dará la gloria
de ver a la que fué tu dulcedumbre»

(O. C., XIV, p. 833.)

Soneto comentado por muchos autores en el que se da ese bellísimo juego de palabras «pesadumbre-dulcedumbre» y que es una maravillosa interpretación unamuniana del gran arcano de la ceguera y una lección de puros sentimientos de amistad dolorida.

Breves palabras de su puño y letra hay en el final de la última carta, no fáciles de entender, acaso porque la prisa le impidió una más clara redacción. Lo de no saber si su hijo (que en Madrid «estudia arquitecto») irá alguna vez mejor que hasta ahora, probablemente se referiría a que su hijo fuera a visitar a la familia Gisbert con más frecuencia que hasta entonces y no a que en adelante su hijo habría de mejorar en sus estudios, pues he preguntado a este arquitecto, don Fernando de Unamuno (en cuya presencia se reviven las esencias familiares), quien hizo la carrera sin tropiezo alguno, en el período normal de tiempo y con buenas calificaciones.

No me he resistido a publicar estas cartas con cuyas copias la familia Gisbert me ha obsequiado, porque creo que, entre otros detalles de las mismas, hay uno digno de estudio y discusión: la fecha, en Roma, 1896, de la primera.

2

La dedicatoria que en el título de este artículo menciono aparece en un ejemplar de la obra de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho,* según Miguel de Cervantes Saavedra, primera edición de 1905 que adquirí hace años en una librería de lance. Es para don Miguel Moya, y reza así: «A don Miguel Moya, su amigo y compañero, Miguel de Unamuno», y a continuación con lápiz, «con ruego de que *El Liberal* reproduzca un cap.—el que usted escoja—de este MI libro, si cree que lo merece».

Los comentarios han de ser brevísimos y conciernen solamente a dos aspectos. Primero: lo que solicita no es una crítica, sino que reproduzca un capítulo entero; señal de que le interesaba más a don

Miguel dar a conocer el libro que las críticas, siempre discutibles, que del mismo se hicieran. Segundo: el subrayado con doble línea que hace del pronombre MI. ¿Qué se da a entender con ello? Porque no podrían caber dudas de que el libro era suyo, puede pensarse que lo hace para reforzar, ante don Miguel Moya, el peso de su amistad personal y así lograr el objetivo propuesto. Un dato más, insignificante ciertamente, de la personalidad avasalladora y egocentrista de Unamuno; tenía cuarenta y un años.

FRANCISCO VEGA DIAZ

Serrano, 62
MADRID-6

APROXIMACION A LA OBRA POETICA DE JOSE HIERRO (1947-1977)

En el pasado año de 1977 se han cumplido los treinta años de dos libros que anunciaron el nacimiento de un poeta, en una España falta de libertad y escasa —aunque no carente— de verdadera poesía. Esos libros se llaman *Tierra sin nosotros* y *Alegría;* su autor era un joven que había publicado unos pocos poemas en algunas revistas literarias, importantes en aquel momento.

En general, la crítica vio con claridad que José Hierro era un *poeta,* aunque no podamos decir, sin embargo, que los críticos —salvo excepciones, por supuesto— se hayan detenido demasiado a analizar su obra. Una obra que ha crecido a través del tiempo, y que hoy estamos, sin duda, en condiciones de juzgar.

Mas antes de *juzgar* una obra, creo que es preciso penetrar despacio en ella; aproximarnos al mundo del poeta más como lectores —quizá, como *colaboradores* suyos— que como jueces.

A través de estas páginas pretendo dar sólo *mi lectura personal* de una obra poética que nació en la década del cuarenta y que, a través del tiempo, fue creciendo en intensidad.

Y comencemos por el principio.

Acaso ya, desde el principio, es preciso recordar que José Hierro se calificó a sí mismo, reiteradamente, como *poeta testimonial.*

Por esta razón, pienso que, en este caso, es imprescindible recoger aquí algunos datos meramente biográficos que dejaron honda huella en su poesía: el hacer abstracción de ellos podría llevarnos a no entender del todo, o a malinterpretar lo que el poeta ha querido comunicar.

Destaco sólo unos pocos. Y los destaco porque, en alguna forma, permanecen en su poesía.

Nacido en Madrid en 1922, José Hierro fue llevado a Santander a los dos años. Su infancia y primera juventud transcurren en aquella capital de provincia que mira al mar: un mar que será inseparable de sus versos, como recuerdo o —a veces— como símbolo. Desde niño, Hierro mostró un apasionado interés hacia el arte: primero le atraerá

el teatro: fue actor y director en diversas piezas montadas por grupos de aficionados. Pronto, también, se sentirá atraído por la música, que estudiará, por su cuenta, en los años jóvenes: la búsqueda constante de nuevos ritmos, o la presencia del mundo de la música en toda su creación poética, está, sin duda, ligada a aquella antigua pasión. También se despierta pronto su afición por la pintura: por ello acude con asiduidad a tertulias donde se habla de pintura; a tertulias frecuentadas por Gutiérrez Solana, Cossío, Quirós, ... y otros conocidos pintores; y comienza —él mismo— a expresarse a través de la pintura, arte que nunca abandonará totalmente. Desde niño fue ávido lector de novelas, de obras dramáticas y de poesía. Y desde niño comenzó a escribir versos, aunque es durante la guerra civil cuando realmente empieza a sentirse poeta y a escribir con entusiasmo. En su vocación poética puede haber influido Gerardo Diego, a quien conoció en sus años adolescentes y al que siempre menciona como uno de sus «maestros»; puede haber influido también el frecuente contacto con un poeta unos años mayor que él: José Luis Hidalgo; e influyeron, sin duda, unos cuantos poetas que descubrió pronto y leyó una y otra vez: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, algunos maestros del «grupo del 27»; y Lope, el Romancero, el Cancionero de tipo tradicional... Hay, además, algunos acontecimientos históricos que marcaron, en forma definitiva, al hombre José Hierro y que, transfigurados, quedaron en la obra del poeta. Muy concretamente, la guerra civil que vivió, con intensidad, al lado de los vencidos: tenía, en 1936, catorce años; diecisiete en 1939, cuando es un derrotado más. En 1940 —cuando colaboraba con la Resistencia— fue detenido, procesado, encarcelado. Pasó por varias cárceles de España, hasta que le llegó su libertad —o, mejor, «semi-libertad»— a finales de 1944. Luego vivió una durísima posguerra: unos primeros años de movimientos controlados; de trabajo duro de obrero, primero; de pequeño empleado, más tarde.

Nada de todo lo que aquí apunté está oculto en la poesía de José Hierro: por el contrario, el poeta quiere siempre dar testimonio de esos —y otros— hechos: a veces lo hace en forma directa; otras, en forma velada.

Pero, si antes señalaba la conveniencia —acaso la necesidad— de no rechazar nada que pueda arrojar alguna luz en torno a la obra que pretendemos enfocar, debo aclarar en seguida que me parece desacertadísimo analizar una obra de arte por lo que pueda informarnos sobre la vida de su creador; tampoco, por lo que pueda informarnos sobre una etapa histórica, por más que toda obra sea inseparable del momento histórico en que se produjo. Podríamos contemplar toda la poesía de Hierro como reflejo de su biografía; o como reflejo de un momento

de la vida de unos jóvenes que sufrieron una guerra y una larga posguerra... Pero —siguiendo a Antonio Gramsci— creo que hay una diferencia entre el *artista* y el *mero escribidor:* ambos pueden darnos valiosos datos sobre un determinado momento histórico-social. Mas limitarnos al estudio de lo que un escritor dice sobre su tiempo —o sobre sí mismo— puede llevarnos a no rozar siquiera el problema artístico.

Porque creo que José Hierro es un *artista,* y no un *mero escribidor,* me parece fundamental intentar ver *cómo* dice las cosas; cómo crea una nueva realidad independiente, aunque —en su caso, como en el de cualquier creador— no podamos prescindir de las cosas que dice.

Ya dije anteriormente que José Hierro escribió mucha poesía durante los años de la guerra; debo añadir que alguna de esa poesía se publicó en periódicos de aquel momento. En algunos casos —por timidez del joven poeta— en aquellas publicaciones figuran sólo las iniciales del autor, o sólo deja ver su segundo apellido: «J. H. Real». Un romance de esa época está recogido en el *Romancero general de la guerra de España,* seleccionado por Emilio Prados; otros poemas se publicaron en periódicos de provincias. Es poesía, en general, muy llena de entusiasmo y muy ligada al momento en que se creó. También abundan los poemas de corte creacionista —muy influidos por Gerardo Diego— entre los primeros de Hierro (1).

Mas todo esto es sólo la prehistoria de un poeta. La historia —como decía al comenzar— empieza con los primeros libros, *Tierra sin nosotros* y *Alegría,* publicados ambos en 1947. Algunos poemas de *Tierra sin nosotros* —libro escrito entre 1945 y 1946— hicieron su aparición primera en 1945 en algunas revistas literarias, concretamente —y en este orden— en *Garcilaso, Corcel* y *Proel* (2).

En *Tierra sin nosotros* encontramos ya un poeta con una marcada personalidad. Realmente, asombra hallar un primer libro que es un libro *hecho,* en el que no se observan las normales vacilaciones ni las marcadas influencias, propias de toda obra primeriza.

Una cierta unidad temática podríamos captar en *Tierra sin nosotros.* Mas, sobre todo, notamos una gran unidad tonal: domina un tono nostálgico que revela un sentimiento por la pérdida de *algo:* ese *algo*

(1) En *Romancero general de la guerra de España,* está recogido, bajo la firma J. H. Real, el romance titulado «Miaja». Otro romance, titulado «Una bala lo ha matado», firmado esta vez por José Hierro, está recogido en *C N T,* Gijón, 26-I-1937. En 1939, en la revista *Isla,* de Cádiz, se publicó un soneto: «Marzo».

(2) «A un lugar donde viví mucho tiempo», poema hondamente testimonial, se publicó en el número 23 de *Garcilaso* (marzo 1945); en *Corcel* núm. 9 (Valencia, junio 1945), bajo el título general de «Tierra sin nosotros», figuran seis poemas: «Entonces», «Ciudad a lo lejos», «Llegada de la muerte», «Viento de invierno», «Canción» y «Sólo la muerte»; en *Proel* núm. 15-17 (Santander, junio-agosto 1945), figura «Despedida del mar».

es un tiempo transcurrido sin un *yo* y sin unos *nosotros* que lo viviesen plenamente.

Creo que al llegar a este punto debo explicar que en todo el pensar poético de Hierro —a juzgar por sus ideas en prosa y, más aún, por las que podemos extraer de su poesía— vida y tiempo se identifican: «Lo sin tiempo es la muerte», ha de escribir mucho más tarde (3). Por tanto, un tiempo no vivido plenamente es «tiempo perdido» o «vida perdida», que el poeta evoca en su primer libro con palabras llenas de nostalgia, con tono que, a veces, llega a ser profundamente dolorido.

Pero al lado de ese dolor por lo no vivido hay en el libro, a manera de contrapunto, un ansia de vivir. Creo que ello se revela, principalmente, a través del ritmo vivo, apresurado y nervioso que domina *Tierra sin nosotros*. Ese ritmo se logra, en parte, mediante el empleo casi constante del eneasílabo, verso que, en opinión de Hierro, refleja como ningún otro verso un *andar apresurado*. También contribuye a la creación de ese ritmo el frecuentísimo uso de encabalgamientos que podríamos llamar *en cadena*. Asimismo cumplen la función de dar viveza al ritmo una serie de reiteraciones de ciertas palabras —verbos de acción, en presente; adverbios temporales, etc.— y, en algunos momentos, las rápidas enumeraciones de objetos, de nombres de lugares, de estaciones o meses del año, etc. Finalmente, me parece importante llamar la atención sobre la curiosa sintaxis *cortada* —hay frases que comienzan y nunca terminan— que imprime a algunos poemas un ritmo nerviosamente vital.

He de advertir aquí que este tipo de sintaxis reaparecerá posteriormente en algunos poemas de épocas más tardías. Se advierte en varios momentos de *Cuanto sé de mí*, por ejemplo. Debo decir igualmente que el empleo del encabalgamiento —que se inicia en el libro primero de Hierro— será constante en toda su poesía posterior: acaso constituya el más visible y más continuo procedimiento estilístico de todos los explorados por el poeta en sus indagaciones en el terreno del ritmo.

Pocos meses después de la aparición de *Tierra sin nosotros* vio la luz *Alegría* (4).

Digamos, en primer término, que se trata de un libro mucho más unitario aún que el anterior. Lo es hasta tal punto que las partes que lo integran están dispuestas siguiendo un orden temático en forma

---

(3) Algo de esta identificación de tiempo-vida ha señalado ya Douglas M. Rogers en «El tiempo en la poesía de José Hierro», *Archivum*, t. XI (Oviedo, 1961).

(4) *Alegría* obtuvo el Premio Adonais en 1947. Entre los miembros del jurado estaban Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Antonio Muñoz Rojas y José Luis Cano. El premio no tenía entonces la continuidad que tuvo a partir de ese año. Debió de otorgarse en la primavera de 1947: el volumen salió de la imprenta en agosto de 1947.

casi *dramática*. Es decir, comenzando desde un canto a la vida y una ciega entrega a ella, se llega —al final del libro— a la conclusión de que la alegría verdadera sólo se logra cuando tomamos conciencia del dolor.

Podríamos, pues, definir *Alegría* como un canto a la vida, pero a la vida consciente; por tanto, dolorosa. Sin embargo, ésa es la única que tenemos —parece sugerir el poeta— y hay que vivirla a plenitud, si podemos hacerlo; o cantarla, poetizarla, recrearla..., si vivirla del todo nos está vedado.

Me parece imprescindible —al llegar a este punto— señalar que, en la visión del mundo de José Hierro, la vida está siempre sobre el arte (5). En un conocido poema titulado «Para un esteta» —de *Quinta del 42*— lo expresa con toda claridad: «Tú que bebes el vino en la copa de plata / no sabes el camino de la fuente que brota / en la piedra. No sacias tu sed en su agua pura / con tus dos manos como copa», dice en una de las estrofas.

Y, yendo aún más lejos, en el poema inicial de *Libro de las alucinaciones* —hasta ahora el último publicado— ha de llegar a ver la poesía como un sustitutivo de la vida; y al poeta como el hombre que canta aquello que ya ha dejado de vivir, o aquello que no ha vivido nunca ni podrá vivir jamás:

Un instante vacío
de acción puede poblarse solamente
de nostalgia o de vino.
Hay quien lo llena de palabras vivas,
de poesía (acción
de espectros, vino con remordimiento).
Cuando la vida se detiene,
se escribe lo pasado o lo imposible
para que los demás vivan aquello
que ya vivió (o que no vivió) el poeta.
El no puede dar vino,
nostalgia a los demás: sólo palabras.
Si les pudiera dar acción...

Pero volvamos al libro *Alegría*... Y digamos que en *Alegría* José Hierro da —da a los otros— muchas palabras. *Palabras vivas* que pretenden crear vida: *mar, piedra, flor, pájaro, viento, llamas, luz, sol...*, vocablos que asoman constantemente por las páginas del libro, son una mínima muestra de ello.

Rasgo notabilísimo en este libro es el empleo del verso acentual,

(5) La idea es fundamental en la estética del poeta. Sobre este punto he hablado en otra ocasión muy extensamente. [Véase Aurora de Albornoz: «Aproximación a la poética de José Hierro» (exposición y comentarios), *Río Piedras*, Universidad de Puerto Rico, núms. 5-6, septiembre-marzo 1974-1975.]

tan poco común en nuestra poesía, si exceptuamos a algunos modernistas latinoamericanos, con José Asunción Silva y Rubén Darío —uno de los «maestros» confesados de José Hierro— a la cabeza.

El verso acentual no desaparece en la poesía posterior, aunque en otros libros no sea tan constante como en *Alegría.* Nuevos experimentos por el camino del ritmo llevarán al poeta, con frecuencia, a mezclar versos acentuales con versos silábicos en un mismo poema.

A una serie de procedimientos de carácter imaginativo —creo que muy logrados— que hallamos en *Alegría* —y podríamos vislumbrar ya en *Tierra sin nosotros*— me referiré más adelante.

En 1950 José Hierro publicó *Con las piedras, con el viento.* Creado pocos años antes de la fecha de su publicación, fue escrito, al decir del poeta, «de un tirón». A pesar de su extensión, más bien que un libro de poemas es un poema unitario: un largo canto de amor, dividido en varios apartados. La tendencia al conjunto unitario que observábamos en los libros anteriores llega, en este momento, a su culminación.

En este libro-poema ensaya el autor una serie de procedimientos de escritura que, en nuestra lírica, vendrían a ponerse de moda mucho más tarde. Entre otros, el «préstamo literario directo», es decir, el que consiste en insertar dentro del texto propio algún o algunos versos ajenos, sin comillas, cursiva u otros recursos tipográficos que los destaquen y —en cierta forma— separen del conjunto. Hay, por ejemplo, versos tomados en préstamo a Juan Ramón Jiménez —otro de los «maestros» confesados de Hierro, por cierto.

Quiero, además, llamar la atención sobre el empleo del *collage,* procedimiento de escritura nada usual en nuestra tradición poética —si exceptuamos a Juan Ramón Jiménez, que lo empleó ya en 1917— y que en los últimos lustros vino a ponerse tan en boga. En *Con las piedras, con el viento,* Hierro hace *collages,* en dos ocasiones, tomando largas frases del Apocalipsis; en otra ocasión, en forma sumamente curiosa, para hacer un *collage* se sirve de una canción popular, un tanto sentimentaloide, muy a la moda en el momento de la creación del libro:

Pero —de sobra lo sabemos—
sólo una vez se ama en la vida.

El *collage* reaparecerá en libros posteriores de Hierro: en sus últimos poemas —los escritos después de la publicación de *Libro de las alucinaciones*— inventará originales formas de «pegar» al texto poético letreros, frases publicitarias, etc.

Quiero llamar ahora la atención sobre un *collage* especialmente notable: el que hace en el poema «Estatuas yacentes» —publicado

en forma de *plaquette* en 1955—. En este caso Hierro reproduce íntegramente una larga inscripción funeraria, grabada en un sepulcro visto en la catedral vieja de Salamanca: de las palabras —reproducidas— tanto como de la contemplación de las estatuas nace el poema.

(«Estatuas yacentes» —poema extenso y de gran novedad— aparecerá en las ediciones de «poesías» —completas o fragmentarias— de Hierro como unidad independiente.)

El libro *Quinta del 42* —que contiene algunos de los poemas más conocidos y más antologizados de José Hierro— apareció en 1953.

Es el momento de auge de la llamada «poesía social», y, sin duda, poemas «sociales» son muchos —quizá la mayor parte— de los incluidos en *Quinta del 42.* A mi entender, entre ellos hay algunos no logrados desde un punto de vista artístico; hay otros, sin embargo, que podemos considerar representativos del José Hierro mejor: baste recordar, por ejemplo, «Reportaje», «Una tarde cualquiera», «Segovia» o «Plaza sola».

Quinta del 42 es un conjunto muy extenso. No podemos ahora hablar de libro unitario —como en los casos anteriores—. Hay, sí, un gran cuidado en la disposición de las partes —cuatro, una de las cuales se subdivide en dos apartados— y en la relación, temática y tonal, de los poemas que las integran.

Hay en el nuevo libro novedades importantes. Entre otras, señalaré la presencia de una serie de procedimientos imaginativos de carácter visionario, no del todo ausentes en los libros anteriores, pero mucho más visibles en éste. Así, en el poema «Plaza sola» —pongo por caso— nos llama la atención una logradísima superposición de lugares y tiempos: dos plazas distintas y distantes en el tiempo y en el espacio son contempladas —o soñadas— simultáneamente, haciéndose un solo recuerdo. También se produce una superposición temporal en el poema «Segovia»: en este caso, una serie de sensaciones —auditivas y táctiles— traen al presente, en forma inconsciente, un pasado que la memoria consciente —la «memoria de la inteligencia»— era incapaz de reconstruir, de recuperar. En etapas posteriores de su poesía la imaginación del poeta, con gran frecuencia, mezclará tiempos y espacios; fundirá el *allá* y el *acá;* anulará el *ayer* y el *mañana.*

En algunos poemas de *Quinta del 42* —tomemos como ejemplo el titulado «Una tarde cualquiera»— notamos una preocupación del poeta por la palabra: en el caso que concretamente he mencionado, a base de enumeraciones de términos, ensaya la creación de dos mundos: el de la fea realidad cotidiana y —como contraste— el de la bella realidad soñada.

El primer mundo creado está reflejado a través de la siguiente enumeración:

Funcionario,
tintero,
treinta días vista,
diferencial,
racionamiento,
factura,
contribución,
garantías...

Mientras que el segundo —la realidad soñada— se refleja en la enumeración siguiente:

Roca,
águila,
playa,
palmera,
manzana,
caminante,
verano,
hoguera,
cántico...

Hay, además, en el nuevo libro, una profundización en el campo del ritmo. Unas pocas palabras-clave, pero, sobre todo, un ritmo vertiginoso y eternamente circular —conseguido principalmente por el empleo de encabalgamientos en cadena— hace que el lector del poema «Reportaje» se sienta, con el protagonista poemático, en el centro de una cárcel circular —como bien vio José Olivio Jiménez (6)— de la cual parece imposible huir:

Desde esta cárcel podría
verse el mar, seguirse el giro
de las gaviotas, pulsar
el latir del tiempo vivo.
Esta cárcel es como una
playa: todo está dormido
en ella. Las olas rompen
casi a sus pies. El estío,
la primavera, el invierno,
el otoño, son caminos
exteriores que otros andan:
cosas sin vigencia, símbolos
mudables del tiempo. (El tiempo
aquí no tiene sentido.)

---

(6) «La poesía de José Hierro», incluido en *Cinco poetas del tiempo*. Ed. Insula, Madrid, primera ed. 1964.

Antes de seguir adelante, hagamos ahora un largo paréntesis para explicar algunas cosas.

En *Quinta del 42* aparecen dos términos en los que creo preciso detenerme: uno es «reportaje», que da título al poema arriba citado; el otro no es nuevo, puesto que podemos verlo ya en *Alegría:* se trata de «alucinación», que figura ahora como título del primer apartado de la tercera parte del libro. Los dos términos han de tener su importancia, y quizá su inventor es el primero en darse cuenta de ello y en analizarlos. Tras el análisis, llega a una conclusión que expresará en el «Prólogo» a la primera edición de sus poesías completas, en 1962. En dicho prólogo escribe: «El lector advertirá que mi poesía sigue dos caminos. A un lado, lo que podemos calificar de "reportajes". Al otro, las "alucinaciones". En el primer caso trato de manera directa, narrativa, un tema. Si el resultado se salva de la prosa ha de ser principalmente gracias al ritmo, oculto y sostenido, que pone emoción en unas palabras fríamente objetivas. En el segundo de los casos, todo parece como envuelto en niebla. Se habla vagamente de emociones, y el lector se ve arrojado a un ámbito incomprensible en el que es imposible distinguir los hechos que producen esas emociones.»

Creo que al llamarnos la atención sobre «reportajes» y «alucinaciones» el escritor nos dio una clave valiosísima para aproximarnos a su obra, ya que señaló la presencia de elementos reales e imaginarios; racionales e irracionales, que yacen en el fondo de su mundo poético.

Personalmente, sin embargo, no veo los mundos del «reportaje» y de la «alucinación» tan separados, tan distintos. De hecho, hay reportajes que acaban convirtiéndose en alucinaciones, y alucinaciones que *cuentan algo,* como los reportajes.

Hablando muy *grosso modo,* «reportajes» podrían serlo aquellos poemas en los que domina un tono narrativo. Mas, a pesar del tono, algunos reportajes pueden estar tan «envueltos en niebla» —empleando ahora palabras del poeta— que tal vez deberíamos llamarles «reportajes alucinados». Y, por otra parte, en los poemás que José Hierro llama «alucinaciones» —poemas donde domina un tono comtemplativo— hay siempre algún dato que nos remite a la realidad objetiva, como si el poeta no pudiera, o no quisiera, borrar esa realidad. Ese dato concreto es posible hallarlo incluso en las «alucinaciones» más «envueltas en niebla»: hasta tal punto es así que pienso que no debemos hablar nunca de «alucinaciones» a secas, sino más bien de «alucinaciones testimoniales» (7).

---

(7) A los conceptos de «reportaje» y «alucinación» me refiero muy extensamente en mi citado estudio, *Aproximación a la poética de José Hierro.*

Mas esta digresión sobre «reportaje» y «alucinación» me lleva de inmediato a referirme a los dos libros últimos de Hierro: *Cuanto sé de mí*, publicado en 1957, y *Libro de las alucinaciones*, publicado en 1964.

Estos dos libros, así como unos cuantos poemas de creación reciente, reunidos bajo el título general de «Agenda» y no recogidos aún en volumen, constituyen, en mi opinión, la cima de su obra poética (8).

Hablando en términos generales, diré que el poeta, en plena madurez, ha sabido rechazar algunas vías que no le llevaban a ninguna parte; por el contrario, ha explorado hasta el fondo una serie de caminos vislumbrados antes.

Sin pretender en esta ocasión penetrar en el mundo —nada fácil— de la poesía última de Hierro —cuyo inicio veo en *Cuanto sé de mí*—, me parece imprescindible comenzar haciendo dos observaciones globales en torno a ella.

Primera: Hay un visible empeño en tomar como punto de partida para crear un poema una serie de palabras o frases triviales; o hechos anecdóticos, en apariencia sin importancia; o noticias escuchadas o leídas en alguna parte.

Ejemplo del primer caso puede serlo el poema titulado «Los andaluces» —de *Libro de las alucinaciones*—, que nace de una frase trivial —«Ojú, qué frío»— y llega a convertirse en un «reportaje alucinado», hondamente testimonial.

Ejemplo de lo anecdótico transfigurado en arte es el poema —también de *Libro de las alucinaciones*— «El pasaporte». A base de una yuxtaposición de anécdotas, al parecer, sin importancia, está logrado el poema que en la serie «Agenda» figura bajo el número *II* (sin título).

Una esquela leída en un periódico neoyorquino y una noticia transmitida a través de una crónica periodística son el origen de «Réquiem», la historia del emigrante Manuel del Río —de *Cuanto sé de mí*—, y de «La fuente de Carmen Amaya» —de *Libro de las alucinaciones*—, respectivamente.

Segunda: El mundo «envuelto en niebla» de que nos hablaba el poeta —es decir, la «alucinación»— invade toda esta poesía, hasta dar nombre a uno de los libros. La invade en forma tal que todos los poemas que acabo de citar —aquellos que tienen su punto de partida en frases triviales, hechos nimios, noticias periodísticas, etc.— están

---

(8) Algún poema de la serie que integra *Agenda* es temporalmente cercano a *Libro de las alucinaciones;* otros son de fecha muy reciente.

llenos de «niebla», aunque partan de concretas realidades objetivas. Y al decir «niebla» entiéndase: fusión o confusión de tiempos —muy clara en «Los andaluces», por ejemplo—; mezcla de tiempos y espacios —en el citado poema de «Agenda» y en otros muchos—; fusión de una historia personal con la historia de una colectividad —caso de «Réquiem»—; enumeraciones caóticas o frases incoherentes que pueden llegar a convertirse en retahíla sin sentido —así, en «La fuente de Carmen Amaya», pongo por caso.

Creo que todos los poemas aquí citados están dominados por un tono narrativo y parten bastante directamente de una realidad visible. Por todo ello, podrían ser considerados como «reportajes». Si la «niebla» los invade, es de suponer que la misma —o mayor— «niebla» invade la poesía aparentemente menos próxima a la realidad objetiva.

Creo que una serie de factores contribuyen a crear este mundo alucinado del Hierro de la etapa última. Y pienso que es preciso aproximarse a los más determinantes, que, en mi opinión, son: primero, empleo de diversos procedimientos imaginativos de carácter visionario; segundo, creciente importancia de la palabra; tercero, profundización en el estudio del ritmo; cuarto, aparición de nuevos procedimientos de escritura y profundización en los ya experimentados. Es imposible hablar de todo ello detenidamente ahora, aunque sí sea necesaria una breve aclaración.

Volviendo al punto primero —empleo de diversos procedimientos de carácter visionario— he de decir, para comenzar, que si veo algunos que no había advertido en la poesía de las etapas anteriores, casi todos, sin embargo, estaban antes, al menos en germen, acaso ya en *Tierra sin nosotros.*

En esta última etapa es preciso destacar, a mi entender, principalmente los siguientes:

1. Yuxtaposición temporal. Carlos Bousoño —descubridor de este procedimiento imaginativo y estudioso del fenómeno en la poesía contemporánea— considera y estudia el poema «Acelerando», de *Libro de las alucinaciones,* como un ejemplo típico (9). En el poema se van sucediendo velozmente —yuxtaponiéndose, sin mezclarse— escenas de un futuro que todavía no ha sido.

2. Procedimiento mucho más frecuente aún en esta poesía —y visible ya en la anterior— es la fusión de tiempos y lugares, que da origen a todo tipo de superposiciones espacio-temporales. En *Libro de*

---

(9) *Teoría de la expresión poética.*

las alucinaciones, así como en los poemas de «Agenda», los fenómenos de este tipo se convierten casi en *lo normal*. Quizá sea «Alucinación de América» el ejemplo más llamativo, aunque no el único ni —a mi juicio— el más logrado:

Si alzo los ojos veo nubes, veo rocas.
Desde el lado de acá del mar las veo
como si las guardara en la memoria
en el lado de allá, en el tiempo de allá.
... ...
Un día nos marchamos allá, a América.
Yo dejé en las orillas de acá mi corazón,
mi corazón en las aguas de allá,
entre estas nubes y estas rocas que ahora veo,
que recuerdo, será mejor decir, perdidas para siempre.
Fui allá con la tristeza del que cierra
el cofre que guardaba lo mejor de su vida.
Cerré con mi fracaso la cerradura de oro.
Vine allá.

De *Libro de las alucinaciones* podríamos extraer numerosos ejemplos de extrañas mezclas de tiempos y lugares: las hay en «Alucinación de Dublín», «Estatua mutilada», «Los andaluces»... En «Alucinación en Salamanca» las superposiciones de espacios y tiempos dan lugar a situaciones insólitas, realmente alucinadas y alucinantes: en ese caso, sobre un presente vienen a superponerse un pasado apócrifo y un futuro no vivido; como cualquier lector podrá deducir tras una lectura cuidadosa de dicho poema, el protagonista poemático habla en pasado de algo —«Italia»— que no es realmente un recuerdo —aunque a primera vista lo parezca—, sino una aspiración situada en un futuro.

3. Desdoblamientos de la personalidad, fenómeno nada nuevo en la poesía de José Hierro, pero llevado a límites extremos ahora.

Ejemplos de desdoblamientos podemos hallarlos ya en *Tierra sin nosotros:* pienso concretamente en el poema «Pasado», en el cual el protagonista poemático se contempla fuera de sí mismo. Podemos hallar también algún caso en *Alegría* y en los libros posteriores. Sin embargo, el procedimiento —a mi ver— llega a su culminación en el poema final de *Libro de las alucinaciones*, el titulado «Cae el sol», donde un *yo* parece desdoblarse en dos: el que habla en primera persona y el *tú* que escucha.

Una forma peculiar de desdoblamiento consiste en la visión del yo en una situación *totalmente* extraña. José Hierro, desde muy pron-

to, se esfuerza en contemplarse *otro;* con frecuencia, en imaginarse *muerto* —por tanto, *distinto*—. En *Alegría* hay curiosos ejemplos de ello. Así, en el poema «Amanecer» escribe: «Imagínate tú que hace siglos que has muerto. / No te preguntan las cosas, si pasas, quién eres. / Procura un instante pensar que tus brazos no pesan. / Son nada más que dos cañas, dos gotas de lluvia, dos humos calientes.» En otros momentos, sin esfuerzo alguno de la mente, vive en el poema esa situación extraña y difícil con absoluta normalidad. Así, en un poema del mismo citado libro —*Alegría*—; en el que lleva por título «El muerto»: «Aquel que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría / no podrá morir nunca. / Yo lo veo muy claro en mi noche completa. / Me costó muchos siglos de muerte poder comprenderlo, / muchos siglos de olvido y de sombra constante, / muchos siglos de darle mi cuerpo extinguido / a la hierba que encima de mí balancea su fresca verdura...» Años más tarde, en «Mis hijos me traen flores de plástico», de *Libro de las alucinaciones,* el poeta —de nuevo contemplándose muerto— retoma el tema del poema de *Alegría.* En la misma situación extraña se ve el protagonista poemático de «Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn», otro de los momentos más alucinados de *Libro de las alucinaciones.*

La proyección del *yo* en un personaje histórico, legendario, ficticio..., puede ser un procedimiento distanciador: en la poesía de Hierro es, además de eso, otra forma de desdoblamiento de la personalidad. El ser que se convierte en protagonista poemático tiene un nombre, mas el poeta le atribuye sentimientos y emociones que adivinamos *suyas.* Un caso de «desdoblamiento-proyección» muy interesante es el que hallamos en el extenso poema «Estatuas yacentes». En la poesía de la etapa última encontramos varios: uno muy notable en el poema número *IV* de la serie «Agenda», especie de reportaje que quiere narrar un episodio de la vida de Brahms, «doble», en este caso, del narrador.

4. Animación de lo inanimado. En este aspecto creo que Hierro va tan lejos que no me inclino a utilizar los clásicos términos de «personificación» o «prosopopeya». Hay abundantes ejemplos de personificaciones —en el sentido clásico— en *Tierra sin nosotros:* personificaciones de los elementos naturales, de las estaciones o de los meses del año, etc.

Mas en los poemas de la etapa última —y ello está íntimamente relacionado con el punto anterior— parece que el poeta proyecta en ciertos objetos sentimientos, sensaciones, emociones suyas, llenándolos de vida, transmitiéndoles su vida.

Un caso logradísimo de «animación de lo inanimado» creo verlo en unos versos del poema *V* de «Agenda»:

> *Qué pensará el gato feudal*
> *al saber que no tiene alma;*
> *y los ajos, qué pensarán*
> *el domingo los ajos, qué*
> *pensarán el barril de orujo,*
> *el tomillo, el cantueso, cuando*
> *se miren al espejo y vean*
> *su cara cubierta de arrugas...*

También en el fragmento *IV* de «Agenda» hay otro curioso ejemplo de «animación de lo inanimado»: en este caso al paisaje se le transfieren los rasgos físicos de la mujer —Paula o Clara— coprotagonista poemática: «Apreté la cintura del paisaje, recorrí sus caderas, / miré sus ojos verdes, cenizas con sentido...»

5. Desde los primeros libros adivinamos que José Hierro emplea algunos términos con valor simbólico. A veces, mar; con mucha frecuencia, ciertos colores, sobre todo *azul,* que aparece pronto y no desparece nunca (10). En la última etapa hay algunos bastante visibles, como *alas* o *vuelo;* hay otros que asoman sólo de vez en cuando, llenos de un misterio difícil de desentrañar: así, *casa,* que parece sugerir algo como un fragmento de historia personal o una situación emocional. La «casa» está en el poema «Paganos», de *Cuanto sé de mí;* reaparece en la parte *V* de «Agenda»: en este caso da lugar a un poema que creo que, en su totalidad, podríamos ver como una «metáfora absoluta».

Pienso que todos estos procedimientos imaginativos tienen importancia decisiva en la creación del mundo «envuelto en niebla»; no dudo de la existencia de otros, no examinados aquí.

Decía que otro factor determinante en la creación del mundo poético del Hierro último es la creciente importancia de la palabra. A veces el tono contemplativo, buscado en muchas de las más extrañas alucinaciones, puede estar conseguido a base de la enumeración de una serie de palabras-clave.

Con frecuencia, palabras cercanas a las de una de las series que vimos, recogidas en «Una tarde cualquiera». Si en el poema de *Quinta del 42* un mundo de belleza imaginado estaba sugerido por los vocablos *roca, águila, playa, palmera, manzana, caminante, verano, hoguera,*

(10) Curiosamente *azul* parece simbolizar lo inalcanzable, lo ideal imposible... Y digo *curiosamente* porque veo en ello una coincidencia con algunos modernistas latinoamericanos, especialmente con José Martí y Rubén Darío.

cántico..., en el poema «Nocturno» —uno de los más extraños de *Libro de las alucinaciones*— un mundo al cual se aspira a llegar está sugerido por palabras-clave, tales como *álamo, águila, nube, ola, estrella, rayo, ángeles, alas...*

En muchos casos una palabra —un conjuro— es el factor desencadenante de un fenómeno de tipo alucinatorio: así, *azul*, en «Alucinación en Salamanca», es la palabra-clave: la que trae la fusión del pasado apócrifo con el futuro no vivido.

Notamos que en los momentos más dominados por un tono contemplativo los verbos de acción son escasos, a veces apenas existentes, como sucede en los versos iniciales del citado poema «Nocturno»:

El álamo bajo el águila
la pesadumbre...
De dónde
la nube, la ola en la rueca,
la estrella sobre la roca,
las cuerdas tintas en rayo...

Pero al aproximarnos a este punto ya nos acercamos a otro aspecto, que antes señalé —también— como uno de los fundamentales en la creación del mundo alucinado: el ritmo.

Hierro —que dijo alguna vez que, en poesía, la «música» viene antes que la «letra»— no ha cesado jamás de profundizar en el campo del ritmo. A diversas experiencias —muy originales— me referí ya. En la última etapa la experimentación es continua y, en este aspecto, hay hallazgos muy curiosos. En esta ocasión me limitaré a señalar que en los poemas de carácter más contemplativo el ritmo se hace lentísimo: a veces parece que el tiempo se ha detenido; ello —de paso sea dicho— tiene mucho que ver con su cosmovisión.

Un tiempo «vivo» pero «detenido» —aspiración lejana del poeta— se logra en algunos de estos poemas últimos. Así, en algunos versos de «Experiencia de música y sombra», de *Cuanto sé de mí:*

Aquí principia el tiempo. Urna
de luna, cárcel de aroma.
Es ya todo celestemente
material. Suenan venas-violas,
trompas —nostalgias, corazones—
claveles-oboes... ¿Quién deshoja
la subterránea luz, los números
armoniosos? ¿Qué cuerdas roban
vida a lo mudo, melodía
a la carne, beso a las bocas?
Vidrio de siglos de la fuente
de donde toda mudez brota.

Aunque antes, ya mucho antes, en el poema titulado «Interior», por ejemplo, de *Alegría*, un ritmo lento sugería un espacio detenido —aunque «vivo»— que el poeta, de vez en cuando, aspira a eternizar:

Arriba, en la abierta ventana, de cara al Poniente,
seguía él mirando.
Ya nadie sabía qué hacer, qué palabra
decir. Nadie quiso mirarle la frente dorada
donde pronto la luz, como un zumo de fruta se haría violeta.

Como decía, los verbos de acción son escasos —a veces casi inexistentes— en los momentos en que el poeta busca un ritmo lento, un tiempo detenido. Hay, por supuesto, muchos otros factores. En el caso de «Interior» —y de algún otro poema de los primeros libros—, unos versos acentuales, que se *mueven* sin *avanzar;* en el caso de «Experiencias de música y sombra», una acumulación de nombres...

Finalmente, señalaba que en los poemas de la última etapa hallamos procedimientos de escritura utilizados antes, que ahora se enriquecen. Tal es el caso del *collage*, que en estos poemas suele hacerse a base de recuerdos de frases sueltas, oídas alguna vez de labios de alguien y que ahora pueden venir al texto poético en forma inesperada, sin justificación lógica: «Que llueve, señor», en «Nocturno»; «Tienes estrellas en la frente», en «El pasaporte». O que, por el contrario, pueden ser clave o punto de partida del poema: «Ojú, qué frío», en «Los andaluces»; o bien un fragmento de la realidad objetiva que se instala en el centro mismo de la realidad imaginaria: «Reaparece en su celda y habla otra vez de Huxley, / de Picasso, de Schoemberg, de cuál será la suerte / de la Venus de Milo, prisionera de Hitler. / Y el té. Y las pastas que mi mujer acaba de traerme, / porque no sé qué maña se da para encontrar en estos tiempos / dulces tan buenos en Madrid», en «Agenda», *II.*

Tras lo dicho hasta aquí es preciso decir lo —acaso— más importante sobre el mundo de la alucinación.

Desde sus primeros libros, José Hierro había intentado encontrar ese mundo: para él tiene un sentido profundo, que enlaza con su pensar poético, con su concepción de la *vida-tiempo*. Para el poeta, la alucinación *total* se lograría si se consiguiese detener por un instante la vida-tiempo sin que la vida-tiempo cesase, es decir, sin que ello significara la muerte.

La alucinación total vendría a ser el logro de un momento eterno, que contuviera en sí todos los tiempos, espacios, objetos, acciones... posibles. «Tiempo vivo, pero detenido», como escribe en un verso.

En algún poema puede llegar a crear la impresión de que ello es posible.

Al inicio de estas páginas señalaba que es Hierro un poeta *testimonial*. El mismo se define así en varias ocasiones. A veces se llamó también *poeta social*. Concretamente en 1965, cuando la «poesía social» comienza a sufrir toda serie de ataques. En esa ocasión escribe las siguientes líneas: «Sociales fueron, a su modo, los cantares de gesta, el Arcipreste de Hita, la poesía social y censoria del Barroco, las sátiras del XVIII, la Oda a Roosevelt, etc. Sociales pueden ser —pero no exclusivamente sociales— los poetas de hoy y de mañana. Porque la solidaridad con el hombre plural, sometido a unas determinadas condiciones históricas, es algo más que una moda» (11).

Creo, en efecto, que José Hierro es poeta social en el sentido más amplio del término. Aun en algunos de sus poemas más «envueltos en niebla» podemos, a veces, hallar esa solidaridad con el hombre «sometido a unas determinadas condiciones históricas»: es el caso del antes citado poema «Alucinación de América» —por ejemplo—, en el cual, en forma difuminada, pero perfectamente visible, está presente el problema de la España que se ve obligada a elegir el camino de la emigración, problema que constituye, igualmente, el tema central de «Réquiem».

Mas el poeta suele definirse casi siempre como «testimonial», término que prefiere utilizar en lugar de «social». De hecho, quizá sea más abarcador y, desde luego, más ajustado a lo que su poesía —consciente o inconscientemente— quiere ser: realidad imaginaria que nunca pierde de vista la realidad objetiva.

Es en extremo apasionante descubrir, a veces, en el centro mismo de alguna nebulosa alucinación un mínimo dato, concreto, preciso, capaz de remitir al lector a una situación histórica; de dar testimonio de una realidad vivida: vivida por el protagonista poemático, testigo de su tiempo.

Entre muchos posibles ejemplos de lo que vengo sugiriendo, recuerdo unos versos de «Alucinación en Salamanca», unos versos que llegan inesperadamente, instalándose en el centro del pasado apócrifo y de futuro no vivido: en el centro del mundo alucinado, como una llamada de la tierra:

Qué hace
aquí, por mi memoria,
este avión roto, un viejo
Junker, bajo la luna
de diciembre. La niebla,
la escarcha, aquel camino
hasta el silencio...

---

(11) En Leopoldo de Luis, *Poesía social. Antología* (Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1965).

Como conclusión y final diré que, a mi juicio, acaso la máxima virtud del poeta José Hierro está en su capacidad de transfigurar la realidad vivida en realidad imaginaria —en obra de arte—, haciendo que lo vivido —que está siempre en el origen de su creación— no llegue nunca a borrarse, quedando mágicamente asimilado a la realidad imaginaria. Convirtiéndose en realidad imaginaria.

AURORA DE ALBORNOZ

Méjico, 15
MADRID

COMPASIVAMENTE, EN LA NOCHE

POEMAS DE AGENDA

I

Fueron dos mil quilómetros los que volé sobre las olas.
Quién pensaba que había de encontrarme
en un fanal dorado y mágico, y cuánto nunca, Paula,
sin ti y sin mí.
Y el grillo que sonaba entre claridades marinas.

Las guitarras eléctricas, mineras, sondeaban la tierra.
Aquí aparece el hombre del gesto estúpido de Berlín,
chin-chin-pon sobre el bombo y los platillos,
o el chin-chin-pon, el treintaitrés del vals sobre la playa,
plinto de la pareja, madura y aún hermosa.
Aquí aparece la armonía desamparada, emboscada en la noche,
envuelta en el papel de lluvia próxima y de viento,
la noche sudorosa de estrellas,
la noche fugitiva... Y otras noches y otros días y vientos y lluvias aparecen aquí.

Uno palpa razones inexplicables, barajando palabras:
Jamás una palabra es suya.
Acepta una de aquí, rehúsa otra de allá,
sin acertar lo que es allá y lo que es aquí,
con el instinto ciego del animal que olfatea la hierba
que ha de sanarlo.
Así olfateo yo, mas sin el firme instinto del animal
unas palabras que podrían sanarme el alma.
Y, sin embargo,
no estoy seguro de si se detienen
más acá o más allá de su propósito
o si, por raro azar, habrán herido
el centro donde late lo que uno mismo ignora
al escribir, al ordenar.

II

Estas palabras,
estas figuras y ráfagas y signos...

Me asomé al vertedero. Distinguí
entre bocanadas de sombra
—rotos por el relámpago de los cristales y de los metales,
entre cintas, escorias, herrumbre, papeles—
mitos de sol, fantasías de viento y mármol,
claridades parpadeantes:
así aquella pareja funeral,
novios de negro, como cuervos tímidos,
cogidos de la mano, con un ramo de flores,
lentos por una calle que no tenía fin,
foso de cal, en Campo de Criptana.
O ésta: volar dos mil kilómetros, creo que ya lo dije,
y oír, entre las olas que arañaban la isla,
el sonido del grillo.
O el hombre que pedía colillas
para morir fumando.
O alguien que iba y venía, obsesionado,
por aquel patio helado...

Y para qué seguir.

(Estas palabras... Las afilo
igual que bisturíes, para sajar mi carne.
Si la infección no se habitara,
entonces las palabras, estas u otras palabras,
se alzarían aladas, revolotearían,
zumbarían al sol, gorjearían
con generosidad. Pero quién puede
ser generoso con estas hambres y estos fríos
de entonces, que aún se hacen tiritar,
con la amargura y el desvalimiento
que yo he vivido en otros...)

...Y para qué seguir,

dice el doctor, mi compañero.
Reaparece en su celda y habla otra vez de Huxley,
de Picasso, de Schoenberg, de cuál será la suerte
de la Venus de Milo, prisionera de Hitler.
Y el té. Y las pastas «que mi mujer acaba de traerme,

porque no sé qué maña se da para encontrar en estos tiempos
dulces tan buenos en Madrid». Y luego,
«tome usted esta otra de coco, ya verá lo que es bueno».

Esto, tan real y tan absurdo,
sucedió, pero sigue sucediendo.
Y no sé lo que significa.

III

Unos dedos de plata
estremecen las copas de los álamos.
Unos dedos de cobre
llameando entre las acacias
y los castaños de noviembre.
Y una mano —de quién será— que ofrece a los gorriones
migas de azul, granos de otoño,
me arrebata a otro reino y me convierte en ave,
ave de piedra, piedra de río, río de estrellas,
estrellas olorosas, olorosas hogueras,
hogueras de piedra, de río, de estrellas, de ave...

De quién será esta mano. Me refiero
a esta mano de carne y hueso
que se apoya en mi hombro y deshace el hechizo
y restituye al mundo a su recinto natural,
a su archivador impasible.
Y mientras trepan, brazo arriba, mis ojos
hasta fondear en otros ojos que los miran,
reconozco la voz que escucharé cuando caigan los años,
hirviente de palabras rencorosas.
Reconozco la voz que aún no ha sonado
en esta voz de niño, en el cuerpo del niño
que sonríe ante mí.
La voz que un día me dirá: «Voy a matarte con mis propias manos»,
en este instante suena con desamparo y lágrimas,
y las palabras aún no hieren:
«Aúpame, quiero coger esa hoja verde.»

Alzo en mis brazos, para que no llore,
a mi asesino.

IV

BRAHMS, CLARA, SCHUMANN

Eres mi amor, Paula, mi amor, Paula. Clara quise decir.
Y cuanto tiempo, Paula, digo Clara,
sin ti y sin mi. Las diligencias
parten sin mí y sin ti.
O a ti te llevan hacia el norte, hacia el pobre Roberto.
A mí, hacia el sur, contigo, hacia el sur, donde ya no estabas,
donde nunca estarías. Ahora he tomado el tren
para decirte adiós. Y sueño, sueño mío.

Cerré los ojos, deslumbrado por la memoria.
Apreté la cintura del paisaje, recorrí sus caderas,
miré sus ojos verdes, ceniza con sentido.
Tendía el cielo su metal hermético.
Y se superpusieron mediterráneos y cantábricos,
cipreses respirados desde un sótano,
casi a vista de muerto, y jazmineros.
Después, las cosas y sus nombres
perdieron sus contornos, su significación,
y fueron nada más que ritmo, armonía viajera
liberada de los instrumentos que le dieron su carne.

No queda nadie ya que pueda perdonarte,
que pueda perdonarme, perdonarnos.
Nadie que pueda rescatar los besos que se pudren
sobre Roberto y su locura piadosa.
Ahora que voy a ti, a encontrarte en la aduana de la muerte,
pienso, Clara, amor mío, que cuando nos besábamos
era a Roberto a quien besábamos, al engañado
hijo de nuestro amor. El murió un día.
Su esposa, tú, amor mío, Clara, también has muerto ahora.
Yo tomé el tren para encontrarte en la frontera,
para decirte adiós desde el lado de acá de la muerte,
amor de mi vida.
Pero nunca llegaré a ti.
El viejo Brahms es viejo, y está gordo.
Me he quedado dormido y me he pasado de estación.
¿Comprendes, amor mío, que nunca llegaré a tu lado
por culpa de este sueño, que es mi bálsamo y mi enemigo?

Ya nunca llegaré a tu lado.
Puede ser, amor mío, que no te amara ya,
que no te hubiese amado nunca,
que sólo hubiese amado a mi propio amor,
al amor que te tuve, Clara, amor mío.

V

LA CASA

Esta casa no es la que era.
En esta casa había antes
lagartijas, jarras, erizos,
pintores, nubes, madreselvas,
olas plegadas, amapolas,
humo de hogueras...

Esta casa
no es la que era. Fue una caja
de guitarra. Nunca se habló
de fibromas, de porvenires,
de pasados, de lejanías.
Nunca pulsó nadie el bordón
del grave acento: «nos queremos,
te quiero, me quieres, nos quieren...»
No podíamos ser solemnes,
pues qué hubieran pensado entonces
el gato, con su traje verde,
el galápago, el ratón blanco,
el girasol acromegálico...

Esta casa no es la que era.
Ha empezado a andar, paso a paso.
Va abandonándonos sin prisa.
Si hubiera ardido en pompa, todos,
correríamos a salvarnos.
Pero así, nos da tiempo a todo:
a recoger cosas que ahora
advertimos que no existían;
a decirnos adiós, corteses;
a recorrer, indiferentes,

las paredes que tosen, donde
proyectó su sombra la adelfa,
sombra y ceniza de los días.

Esta casa estuvo primero
varada en una playa. Luego,
puso proa a azules más hondos.
Cantaba la tripulación.
Nada podían contra ella
las horas y los vendavales.
Pero ahora se disuelve, como
un terrón de azúcar en agua.
Qué pensará el gato feudal
al saber que no tiene alma;
y los ajos, qué pensarán
el domingo los ajos, qué
pensarán el barril de orujo,
el tomillo, el cantueso, cuando
se miren al espejo y vean
su cara cubierta de arrugas.
Qué pensarán cuando se sepan
olvidados de quienes fueron
la prueba de su juventud,
el signo de su eternidad,
el pararrayos de la muerte.

Esta casa no es la que era.
Compasivamente, en la noche,
sigue acunándonos.

JOSE HIERRO

Fuenterrabía, 4
MADRID-7

SENTIDO Y FORMA DE LA PRIMERA BIOGRAFIA DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA

Al comentar el estado del arte biográfico durante la segunda década del siglo, John A. Garraty observa que los escritores de imaginación se vieron en el caso de insuflarle nueva vida al género mediante el sacrificio de la exactitud histórica al deseo de divertir y también mediante la sustitución de los hechos concretos por la intuición, o sea por lo que preferían llamar la «verdad superior» (1). Las biografías escritas por Ramón Gómez de la Serna participan de dichas características, aunque no se parecen a las de Strachey ni a las de escritores con pretensiones de índole psicoanalítica. Ramón entra en su primera etapa de biógrafo con una «metodología» personalísima que refleja su orientación literaria en lo esencial; y ésta se modifica poco a lo largo de los años. Porque su personalidad literaria es siempre el eje de sus obras, biógrafo y biografiado interesan por igual, tanto que con frecuencia acaban por borrarse las fronteras entre ellos. Sus «ideas directrices» son la afirmación y ampliación de la manera ramoniana de *ver* y de expresarse. Tal manera de enfocar obras cuya naturaleza es «anfibia» —aunque la biografía se relaciona con la historia y exige rigor en el manejo de los hechos, también depende del talento y de la imaginación del escritor para su coherencia y sentido humano— coloca al lector y al crítico en un terreno poco acostumbrado y algo resbaladizo. Estos se ven en la precisión de descubrir las suposiciones de carácter literario y moral que subyacen obras que son literarias en sí a la vez que sirven para emitir juicios acerca de la vida y actividad creadora de un artista.

En 1913 Ramón publica un prólogo a la traducción al español del libro de John Ruskin, *Las piedras de Venecia* (2). Esta es su primera

---

(1) John A. Garraty: *The Nature of Biography* (Nueva York, 1957), p. 118.

(2) «John Ruskin, el apasionado», en John Ruskin, *Las piedras de Venecia*, traducción de Carmen de Burgos, Valencia, 1913, t. I. En referencias sucesivas se cita dicho texto sólo con el número de página, por ejemplo (XVI). Versiones del texto posteriores a la primera aparecen en (1) *Efigies*, Madrid, 1929; en *Retratos completos*, Madrid, 1961, y en las *Obras completas* (tomo II, 1957). También existen ediciones de *Efigies*, publicadas por Aguilar desde 1945 en adelante, y una versión que prologa *John Ruskin*, selección y notas de RGS, Buenos Aires, 1943.

biografía extensa (de más de cien páginas). Y, además de ser, a su manera, un manifiesto sobre la elaboración de biografías, es también el prototipo de las futuras biografías en cuanto a estructura o fórmula y la manera personal de tratar de desarrollar la ecuación estética adecuada a la expresión de juicios morales y artísticos sobre sus biografiados. Más tarde, cuando comenzaron a alcanzar cierta acogida estas biografías, las manifestaciones más idiosincráticas y personales que caracterizan algunos escritos tempranos como éste disminuyen y algunos pasajes muy interesantes a este respecto desaparecen del todo. Pero las actitudes primitivas parecen perdurar bajo las superficies de una madurez siempre proteica. «Ruskin, el apasionado» volvió a editarse varias veces, pero ninguna versión posterior a la de 1913 incluye algunos materiales fundamentales a su interpretación. En las refundiciones se suprimen tres capítulos enteros: «La invitación», «Taumaturgias», y «Arco Iris». También faltan algunos párrafos que arrojan luz sobre el sentido de otros capítulos, con la consecuencia que resultan al parecer oscuros. Y, finalmente, los cambios realizados en el cuadro dramático con título nietzscheano, «Demasiado humano» le quitan fuerza y, hasta cierto punto, claridad. Sin embargo, algunos cambios se deben al hecho de que Ramón sólo se dio cuenta de que Ruskin no fue católico después de publicada la biografía. Por consiguiente, resulta imprescindible la primitiva versión al que quisiera explicarse el «sistema» empleado en las biografías posteriores, sean los breves prólogos a ediciones de escritores franceses e ingleses o las grandes biografías (*Edgar Poe*, *«Azorín»*, *El Greco*, etcétera).

HECHOS Y AFINIDADES

Aunque al lector no le impresiona generalmente la preocupación de Ramón por la exactitud ni por el cuidado con que trata datos históricos, la biografía de Ruskin puede considerarse como excepcional, según indica Camón Aznar por la abundancia de datos históricos (3). Las relaciones familiares entre padre e hijo, los datos tocantes a experiencias juveniles, el papel de las mujeres en la vida de Ruskin, su amor anormal por Rose LaTouche y la locura creciente de los últimos años de su vida reciben la atención que han merecido en manos de otros biógrafos más «formales». Sin embargo, en ésta como en otras biografías ramonianas, los aspectos problemáticos se relacionan más bien con la cronología y la interpretación de la vida, estética y moral, del biografiado.

(3) José Camón Aznar: *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, 1972, p. 446.

Puede que el lector se oriente un poco mejor respecto al interés de Ramón por este inglés si va más allá de la explicación que da sobre cómo vino a escribir este prólogo, es decir, porque Carmen de Burgos («Colombine», escritora y amiga mayor) se lo ruega. Además, no parece necesario considerar como decisivo un interés especial por los prerrafaelistas, ni la preferencia de Ruskin por los «primitivos», ni la estética de Ruskin, aunque Ramón, por cierto, favorece, como Ruskin, el arte «orgánico» e «inacabado» (4). También se había enardecido por cuestiones relacionadas con la reforma social pocos años antes. Era inevitable que conociera y tuviera en alto concepto las ideas sociales de Ruskin, admiradas también de Tolstoi (a quien cita en la conclusión de la biografía, «Arco Iris») y de George Bernard Shaw (contribuidor a *Prometeo).*

Pero estas afinidades estéticas y una preocupación por la cuestión social expresada en forma paradójica no completan el cuadro (5). Ramón ve en Ruskin una exagerada preocupación por las cosas, aspecto de su alma que comprendió demasiado bien Rose LaTouche, la joven que lo rechazó como novio creyendo que no podría salvar el alma propia si fuera suya. Aunque no es necesario buscar en este episodio de la vida de Ruskin los orígenes de la preocupación por las cosas en Ramón porque bastan las «fuentes» españolas y francesas, por cierto el uso que hace del tema arroja luz sobre su creciente interés y aplicación de lo diabólico, lo cual llega a manifestarse en gran parte de sus biografías en grandes o pequeñas dosis, sobre todo en los prólogos más tarde coleccionados en *Efigies* (6). Y en este libro aparece la primera versión reducida de su «Ruskin», con el siguiente «Colofón»:

> Como contraste a las vidas románticas y blasfematorias de los admirables tipos de Francia, he dado la silueta de este inglés pausado y burguesal, que cree demasiado en la vida y en el arte.
>
> Bajo la luz sedante del quinqué está evocada esta vida, con el estilo esmerilado que reclamaba (E. 278).

---

(4) Sobre lo inacabado en el arte en Ruskin debe verse: R. H. Wilenski, *John Ruskin: An Introduction to Further Study of his Life and Work* (Nueva York, 1933?), pp. 218-221. Es muy posible que estas ideas influyeran en el joven Ramón, pero se necesitaría un estudio especial sobre este aspecto de su obra para aclarar la cuestión.

(5) Sobre la «cuestión social» en Ramón, lo más interesante se halla en artículos publicados en los primeros números de *Prometeo*, fines de 1908, comienzos de 1909, y en *Morbideces* (Madrid, 1908, pero con prólogo fechado en 1907). En estos escritos encuentra las soluciones a la «cuestión» en programas individualistas, egoístas y neonietzscheanos.

(6) *Efigies* contiene biografías de Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adan y Nerval. Sin embargo, éstas se publican después de la primera edición de *Ruskin*. La «fuente española» que más interesa al respecto es *La voluntad*, de Azorín, por lo que dice acerca del Rastro y las cosas.

Aunque tal manera de concluir la refundición puede servir para armonizar la visión ramoniana de Ruskin con la de la crítica formal que pareció más decidido a combatir en la primitiva versión, también distorsiona la autobiografía literaria del biógrafo, que para bien o para mal, primero trató de la vida de Ruskin de modo que resulta más «blasfematorio» —si bien inconscientemente— de lo que resultan los franceses cuyas vidas se narran en *Efigies*.

En vista de estas observaciones no es posible identificar una *sola* «causa» del interés por Ruskin. Las afinidades son varias, y reflejan preocupaciones que duran toda la vida de Gómez de la Serna. Y las mismas preocupaciones se notan cuando trata de escritores y artistas bastante diversos entre sí. Sin embargo, con excepción tal vez de la biografía de Rémy de Gourmont no llega a sincerarse tanto con su lector (7). Y la ingenuidad y sinceridad que se evidencian en este primer experimento biográfico aclara en qué medida era su intención desde ese momento convivir imaginariamente con sus biografiados. Irónicamente llegó a pasar que este deseo de sinceridad que se manifiesta al «desenmascarar» a Ruskin llevó a exageraciones que creyó necesario corregir precisamente cuando también había decidido desenfatizar su propio pasado blasfematorio y diabólico. Y esto lleva a Ramón a dejar a la posteridad una versión en la cual continúa resaltando la hipocresía de Ruskin mientras va velando su propio pasado.

«LA INVITACION»

La estructura difusa, fingidamente espontánea, de este capítulo parece reflejar la intención de crear obras «orgánicas», que no obedecen a la lógica racionalista, sino a una lógica superior, vital, que se emparenta con lo romántico (8). Dice Sullivan en su biografía de Beethoven:

> In an organic work of art the succession of its constituents is not ordered in accordance with any consciously held criterion. The feeling that a certain sequence is «right» is nearly always due to causes the artist could not analyse (9).

---

(7) Rémy de Gourmont: *La noches del Luxemburgo*, traducción de Julio Gómez de la Serna, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, sin año.

(8) Un concepto de la «forma orgánica» parece ser fundamental al pensamiento de Ramón sobre la estética desde sus primeros escritos. En la conferencia «Sobre la nueva literatura» (*Prometeo*, año II, núm. 4, abril 1909) parece haber tenido en cuenta gran variedad de lecturas científicas y filosóficas, además de literarias. En cambio, este ensayo parece reflejar un concepto orgánico que concuerda mejor con la organicidad, según la tratan los románticos. Aunque las ideas de Ruskin sobre el tema le eran conocidas, las trata sólo dentro de un enfoque naturista («Las divagaciones inefables»).

(9) J. W. N. Sullivan: *Beethoven: His Spiritual Development*, Nueva York, 1960, p. 93.

A Ramón le interesa que por lo menos su obra parezca brotar de sus propias impresiones, reacciones y su circunstancia, aun cuando la forma misma manifiesta lo contrario (10). Después de leer una introducción a la biografía, en la cual Ramón describe un enorme cuadro a óleo que parece haber sido pintado por Ruskin (11), el lector presencia una conversación entre Ramón y Carmen de Burgos en la que a aquél le cuesta bastante trabajo enfocar su pensamiento sobre el tema del prólogo que ella le pide. El lector debe tener presente, sin embargo, que el pensamiento es del sujeto (Ramón), no de su objeto (Ruskin). Por mucho que Ramón piensa en el otro, a su manera no se va a convertir en el objeto de su pensamiento; sus «ideas» no dejarán de ser suyas. Porque insiste en presentarse así, en el acto de pensar y evocar, esta actividad hace un papel importante en su obra. Y no es posible, por consiguiente, prescindir de «su pensamiento activo y visible» al analizarla. La crítica, luego, tiene que escindirse a la obra misma si no quiere dar en generalidades como otras muchas ya publicadas. Obra y autor participan de una sola realidad; y cuando el tema de la obra es la vida de otro (segundo) autor, es inevitable que el uno se confunda con el otro (12).

La persona literaria de Ramón forma el centro de interés de este capítulo, suprimido en otras ediciones. Aquí es donde plantea en forma difusa pero intencionada la problemática de biografiar a Ruskin y da los primeros pasos hacia una solución. Estamos entre bambalinas con dos personas que van improvisando el «scenario» de una nueva biografía sin que se revele más de lo necesario para subrayar el papel del autor, papel que casi cuenta más que el del protagonista. El yo ramoniano, su preocupación por las cosas y los posibles puntos de afinidad con Ruskin, también relacionados con la preocupación por las cosas en éste, ocupan los primeros párrafos. El lector lo reconocería en seguida como a hombre a gusto con su temática preferida:

> Yo había visto ese cuadro, había tenido tardes de necesitar su camino para refrescar mis sienes y desinteresarme con el espectáculo de cosas cotidianas y duras. Lo conocía... por esas distracciones y esos olvidos por los que se llegan a conocer en su des-

---

(10) Si se tiene en cuenta la organización de la obra que se señala a lo largo de este artículo, las yuxtaposiciones, las escenas paralelas y las que se espejean, y la relación entre cuestiones de estética y la forma emergente, parece difícil afirmar que una característica del estilo ramoniano es su desorden. El desorden desordenado se debe al propósito de sobrepasar los límites de una prosa convencional.

(11) Véase más adelante, p. 326.

(12) Por esta razón y porque la primera edición ya es libro raro, resultan necesarias las largas citas en este estudio.

nudez más limpia las cosas. Había buscado las horas de soledad de sus parajes, de sus capillas, de sus puertos y de sus cementerios...

Todo lo había paseado, procurando no ir cuando los profesores ni cuando los monaguillos.

Este era mi concepto desinteresado, un poco rústico, del cuadro de Ruskin, en el que mi espontaneidad había encontrado y la afinidad que nos desata, esa afinidad entre hombre que divaga, el que le interpreta y la pradera natural que les envuelve. Así de sereno y de reservado, un día Carmen de Burgos me dijo... (XI).

Pero la petición del prólogo suscita una reacción equívoca, no sólo a Ramón le cuesta trabajo sistematizar sus ideas, tiene reservas frente a la obra del inglés. En vez de explicar en qué consisten estas dudas o enumerarlas, prefiere aludir a ellas a través del comentario que hace sobre las dotes especiales que reúne Colombine como traductora (13). Sus refefencias a la morbidez (14), a las imágenes, a las notas que rompen el estilo de Ruskin —todo esto sugiere no sólo intención de enfatizar lo estilístico como clave a Ruskin, sino que también subraya el que se está frente al «misterio» con dos iniciados, dos seres de sensibilidad superior capaces de penetrar este arcano—. Además de suscitar interés, llama atención a la forma de la obra misma, sus descontinuidades, la preocupación por la morbidez, etc.

La ambivalencia del «futuro y presente» biógrafo tiene que afectar el estilo y la organización de la obra. Dividido desde dentro en su opinión, explota sus reacciones y las exterioriza al continuar la búsqueda de una manera de concebir «ramón-amente» a Ruskin. Mientras «Colombine» le lee capítulos de *Las piedras de Venecia,* Ramón participa en una polémica consigo mismo. Así continúa desarrollando su concepto de Ruskin —también hombre contradictorio—, mientras va justificando las ambigüedades de su biografía. Primero señala en su biografiado un «prestigio novelesco» y una «exaltación dramática», cualidades, si hasta cierto punto «antitéticos», armonizables desde dentro del plan que se traza, y que es sobre todo literario. Veamos cómo es posible parecerse a otro a quien no nos parecemos sin que del todo deje de existir algún parecido:

—La figura de Ruskin tiene un prestigio novelesco y una exaltación dramática tan intensa, tan recrudecida, que a veces tiene algo de ese Juan Gabriel Borkman tan digno y tan fracasado... ¿Algo?

---

(13) Para detalles desde la perspectiva del Ramón maduro sobre sus relaciones con Carmen de Burgos, véanse los capítulos XXXI, XXXIII, etc., de *Automoribundia,* Buenos Aires, 1948. Cada biógrafo de Ramón trata del tema también.

(14) Las referencias a la *morbidez* se repiten en el texto. *Morbideces* fue título de su segundo libro, en el que desarrolló una «filosofía» individualista, en la que la gratificación sensual es el eje de su preocupación. Resulta conveniente tener esto en cuenta para identificar la intención que parece (todavía en 1913) notarse en su uso.

> ¿Qué algo? mucho, aunque tenga que confesarme, en plena polémica conmigo mismo, que Ruskin no tiene nada de Juan Gabriel... Pero en la reserva, mayestático y solitario, habrá quedado consignado ese parecido... (XIII).

De esta manera, poco a poco, surge el problema de la aproximación a la complejidad de la personalidad humana (y literaria). Un ser humano quisiera captar la esencia de la personalidad de otro y encarnarla en forma que adecuadamente corresponda a las contradicciones interiores que no se prestan al análisis.

Hace falta un método. Y un modo de «saber» se presenta casi por milagro. Se trata de la reducción al presente del inglés muerto, de convertirlo en contemporáneo en quien de súbito Ramón se fija. Su «fama» y persona se integran en una realidad que antes no tenía forma, cuyos elementos constituyentes antes habían existido dispersos. «Colombine» sigue leyendo y él sigue meditando:

> Sentí la sorpresa súbita de una de esas raras coincidencias por las que se reúna en una misma persona, tratada por dos conceptos extraños entre sí, el prestigio de un nombre con la figura y la vida civil, ciudadana, presente, aparte, del hombre que lo lleva, ese hombre del que hemos sabido cosas de su experiencia personal, por amigo de una amiga... por haberle visto figurar en un acontecimiento de la calle ajeno a su nombre en medio de las cosas que lo ignoraban, anécdotas poseídas en la casualidad, a veces muy asiduas y muy entrañables que hasta esa otra casualidad de encontrar una tercera persona que al sugerir el nombre de la fama, pintoresco por su alma y sabido por el trato silencioso con sus obras, sugirió al mismo tiempo el aspecto de su figura y nos dio a conocer nuestra noción completa y extensa de ese nombre. Impresionado por una sorpresa así, por la lectura y la petición de Carmen de Burgos, estuve por exclamar ingenuamente:
>
> —¡Ah! Ya sé de quién me pide usted la biografía... Sin la impresión que me ha hecho una petición tan urgente y tan que complacer, no hubiera «caído», ni aun para mí, en que ese hombre con *makferland*, con el que me he cruzado tantas veces y del que sé algunas cosas privadas y fisonómicas, era Ruskin... (XIII-XIV).

De acuerdo con lo dicho, el método consiste en la instantánea reorganización intuitiva de elementos dispersos que resulta en la encarnación y resucitación de un ser humano del pasado. La arbitrariedad de tal sistema es patente, como no lo es menos la intención de novelar una vida poniendo el énfasis en los momentos de ternura y los de importancia para la formación de la sensibilidad, al mismo

tiempo que conscientemente se resta importancia a la figura pública y su conducta pública. El «grande hombre» casi debe perderse de vista si Ramón obra de acuerdo con los dictados de su consciencia estética:

> Yo le novelaría como un niño o como un viejo... Me da angustia hacer esa recapitulación con aires de necrología que da a los autores en esqueleto... Yo restauraría su vida en una novela al estilo de Dickens, con un viejecito tan inefable como el de la *Voz de las campanas*, frente a la greguería de cosas más trascendentales... Llenaría la novela de detalles sutiles, de viejas criadas, de leyendas, de niñas que el anciano apreciara con una desesperación llena de urbanidad, de decencia y de renunciación de Dios al pecado. Recogería los efectos de luz de las horas distintas, procurando que en la novela, como en la vida, la hora conservara su presente por no repetir la expresión de la otra, de ninguna otra, fijando ese detalle dactilográfico, ese espolvoreo que diferencia a cada una de ellas de todas en el infinito del pasado y en el del porvenir...
>
> ... Medité mis proposiciones, y pensé con compunción que si bien sería más afectuoso y más dramático arrancar al hombre a su obra y explicarle en la coincidencia honesta y privada de todas sus exaltaciones, arrancándole a la idea de su sino irreparable que sugeriría su nombre y su historial sin imaginación... (XV-XVI).

Sin embargo, este plan va demasiado lejos aun para Ramón. Siente la necesidad de escindise *algo* a normas y demandas *exteriores* a su propia concepción. Pero, al ceder un poco, erigé una barrera casi infranqueable entre él y los «falsos discípulos». Si comprende la necesidad de hablar de literatura y del arte con los no iniciados, no tiene intención de «bajar a su nivel». El literato entiende de su mundo; el artista del suyo. Y de ellos depende el que los vayamos a comprender o no:

> ... sin embargo, la idea del personaje, del hombre público, necesitaba inapelablemente, inexorablemente, la fatalidad de su fama, de su abstracción y de su existencia en pretérito. En la desolación de tener que hacer esto, de reducir el estilo, de darle gravedad, orden y oportunismo, sólo siento un consuelo, el de arrancar a Ruskin al secuestro de sus falsos discípulos y dejarles en la soledad, que será suficiente castigo y suficiente anonadamiento para ellos. Ruskin ha sido acogido por espíritus crueles con abrumación para los otros, como arma de su vesania y de su esterilidad de lectores pacientes, sin imaginación y sin pubertad. A ésos sectarios, sin sensualidad, híbridos y sin novia, opongo este trabajo.

Hay que justificar sólo las originalidades, hacerlas personales, intransferibles en absoluto, insostenibles como pedagogía, porque la pedagogía sin debilitaciones, ni estravismos, ni inversiones, es la de «ser o no ser» proclamada de un modo magnífico y sin mixtificación, por todo lo cual hay que demostrar a los hombres crueles... que en Ruskin bajo el cuerpo de su doctrina hubo herejías conmovedoras, voluptuosidades, sensualidad, y una salvadora finitud, que lo que hace que sean soportables a las criaturas las ideas trascendentales en las que la flaqueza conseguida con autoridad y capacidad es la gracia conmovedora (XVI-XVII).

La evasión de normas y la decisión de salvaguardar el concepto personal de Ruskin suponen la unidad interna del biografiado —y la congruencia de unidades internas del biógrafo y biografiado—, que no se presta tanto al análisis como a la representación literaria. Las antítesis interiores —esenciales a lo estético— se expresan por el estilo en la obra resucitadora.

Así emerge un plan para esta obra y otras posteriores. La biografía será novelesca e investigará los aspectos del biografiado que más influyeron en la formación de su sensibilidad en vez de tratar de la figura pública hecha leyenda. De ahí resulta una fórmula solecista y que también tiende hacia la tradición hermética. Se sugiere la existencia de un mundo cerrado y superior, exclusiva propiedad de los iniciados. Al Ruskin completo, total, indivisible, sólo es posible acercarse a través de una sensibilidad afín. Al tratar de definir en qué consiste lo intransferible, personal y absoluto se ve que no basta el análisis; y se duda que el lector no iniciado vaya a comprender, si carece de aptitudes y sensibilidad adecuadas. En cambio, Ramón intuye, a través de la lectura de un texto ruskiniano, verdades mayores casi sin esfuerzo. Aunque en este capítulo los aspectos de Ruskin señalados no parecen guardar mucha relación entre sí, se revela en otro capítulo, también suprimido en ediciones posteriores, que el amor excesivo de las cosas —el punto de partida para el desarrollo de «La invitación»— es en sí diabólico. Quien tiene en cuenta el que Ramón subraya su propio amor a las cosas al principio y luego lee el otro capítulo no puede dudar de que tenía la intención de revelar su propia tendencia a lo diabólico al mismo tiempo que desenmascaraba a Ruskin.

«TAUMATURGIAS»

Ramón identifica a Ruskin con el hermetismo desde los primeros renglones de este capítulo: «Siguiendo las exaltaciones de Ruskin, su

ansia de dar a todo un orfeonismo... (LX).» Además, se dedica largo párrafo a imaginar lo que hubiera podido ser de Ruskin de haberse portado como Rémy de Gourmont, uno de los escritores más admirados del joven Ramón (que dedicaría bastante atención a sus proclividades diabólicas en la biografía que más tarde escribiría sobre el francés):

> Hubiera hecho los glosarios a las cosas santas, las letanías y las exégesis sádicas que Rémy de Gourmont ha hecho a las Santas y de la Naturaleza, quemándolas en su luz, desesperado de placer al hacerlas pavesas, al verlas crepitar, al verlas desvanecerse en el último desmayo, en el que el escepticismo, la valentía y la perversión diestra hacen gozar del espectáculo virgen, del primer acceso en la vida y sus quimeras de los primeros hombres llenos de espasmo (LXI).

También en otros capítulos hay indicios del deseo de ligar a Ruskin con sus propias preocupaciones. Al tratar de *Las siete lámparas de la arquitectura* hace hincapié en características que podrían relacionar el libro con Oscar Wilde; y en *La invitación* alude a Verlaine. Todo esto, menos la referencia a Wilde, desaparece de las versiones tardías.

De acuerdo con el concepto de Ruskin como reunidor de antítesis irreconciliables, es sensualista que no puede sincerarse consigo, con la consecuencia de que encuentra goces en el suplicio que se hace sufrir tratando de evadirse de lo que quiere. Por esto nunca se escapa de sí mismo:

> Pero Ruskin se desautoriza, se envuelve, se encarcela y goza con el cilicio de los mismos goces del colapso, como un San Antonio que se tienta a sí mismo, por un ansia duple de su ser, por una alternativa febril, exacerbada, que hace más total y más egoísta el placer.
>
> Ruskin se disuade de sus discrepancias, pierde su sentido, pero no borra la palabra que fue a suscitarlas, que hubiera resbalado, llena, densa, fecunda, en una cascada refulgentísima (LXI-LXII).

El estilo denuncia su secreto a todo el mundo. Y al examinar su estilo, Ramón desarrolla su más detallado «análisis»:

> Hay algo en sus obras que las disocia, hay adjetivos propios para bailarinas, requiebros de hombre mujeriego, alegrías de disipador, opulencias de pecador oriental, galanterías excesivas, amarguras líricas, goces de decir, de ver y de palpar, demasiado desviados. Pero todo eso entrecortado, contenido, hecho perdonar a

continuación por las voces de penitencia y de respeto que lo acompañan. Se regala de todo y a veces tiene la nota sincera, cínica, vivaz, que le pierde, pero se recompone y cambia de voz (LXI).

Se complace en hacer una santa, un capricho, una frase, pero en seguida refiere su sermón a otras cosas, escapa hacia símbolos y moralidades más legendarias. Sin embargo, la frase, el capricho, la figura de mujer tienen una delectación sorda a toda moralidad viva y terminante, delectada aunque esté desvalida, injustificada y descarnada por el resto del decorado.

Se camina en el vehículo de su pensamiento, pero la ventanilla está abierta sobre otros pensamientos y otros paisajes más fantásticos.

Lleno de la vanidad preciosa de las cosas, satisfecho de su primor, enamorado al verlas envolverse de sus formas y llenarse de independencia, de libertad y de insubordinación, deja enhiestos los títulos de sus obras y de sus capítulos, casi siempre incoherentes con el asunto de ellos, casi siempre altivos con una altivez indecible, reducida a sí misma, a su silencio y a su belleza. Contentos de su belleza sobre todo, hecha profana en el laconismo y en la emergencia.

He aquí una ligera muestra de esa clarividencia y de esa inmoralidad contenida a tiempo, desbravada a lo largo del texto... (LXII) (15).

Este pasaje y el que sigue son el eje del ensayo. El amor de las cosas, confesado o no confesado, obra un efecto inesperado en ellas. Logran prodigios, a pesar del hombre que las quiere. Se hacen exaltadas, se insubordinan y se independizan. Todo se hace nuevo dentro de esta actividad taumatúrgica e inmoral.

Antes de abordar detalles biográficos, es preciso poner de manifiesto hasta sus últimas consecuencias el papel de lo diabólico en el arte que, cuando es bueno, parece que tiene que participar de lo diabólico. En fin, el amor de las cosas parece ser lo diabólico en su forma quintaesenciada:

Es inmoral todo sentimiento excesivo de las cosas, y llega a probar en contra de las doctrinas y las aseveraciones, permitiendo todas las fantasías de color, todas las interpretaciones pasionales y todas las composiciones extrañas, por lo que toda fidelidad basada en la emoción y en la belleza es preciosa y rica en infidelidad.

En hombres como Ruskin, tan dados al embellecimiento de las cosas, tan fanáticos de las formas, se da el caso de que, por su misma exaltación, las cosas se exaltan a sí mismas y resultan esoterizadas de pronto, sobrepasándose a sí mismas, modificándose y proclamándose independientes.

(15) La lista de los títulos de Ruskin se halla en la p. LXVIII y parte de la p. LXIV.

El reforzar el sentimiento artístico en un sentido, el rendirse a su esplendor con frenesí en ese sentido, provoca lógicamente un derecho en las cosas de ideas y fervores en otros sentidos completamente distintos. Por eso la campana de Ruskin demuestra un alma libertaria, taumatúrgica, desvariada, aunque él se empeñe en parcializarla.

Las demostraciones apasionadas, demasiado celosas de sí mismas, no prueban la lógica ni la moral que desean, sino que sorprenden con sentimientos inéditos y temerarios en que se irradian y se traicionan, humanándose así al fin, lo hayan querido o no. Este es su triunfo (LXVII).

La hipocresía de Ruskin evita que exprese francamente todo esto, según Ramón. Pero éste tal vez está demasiado metido en su propio mundo, en el cual le parece que el catolicismo es ingrediente necesario para que uno experimente del todo las delicias del pecado. De todas formas, está muy convencido acerca del catolicismo —no existente— de Ruskin, que en esto se radica el sentido de la vida de Ruskin. Un Ruskin católico e inconsciente, o medio consciente, cultivador del orfeonismo (hermetismo) y lo oriental, en fin, escritor diabólico, emerge definitivamente de esta biografía:

Un triunfo que si está en el fondo de las cosas ruskinianas, Ruskin evita su escándalo prestándose a un procedimiento de armonización, por el que en la hermosa Alhambra, en la mezquita llena de palabras del Corán, en signos cabalísticos busca un hueco y coloca un retablo católico, haciendo compatibles así el culto a la belleza y a la gracia con el culto al Dios de sus padres y con lírica religiosa, voluntariosa, arbitraria y convencional (LXVII-LXVIII).

Algunos aspectos de esta presentación del Ruskin ramonizado aclaran más que nada las ideas sobre la estética de Ramón. Se manifiestan sus preferencias y proclividades, las cuales distorsiona o suprime en ediciones posteriores. Ya al aparecer la versión de *Efigies* (1929), el motivo hermetismo-herejía-orientalismo llega a ser exclusivamente ruskiniano en su aplicación (Ramón se disocia del diabolismo del biografiado). Se siente su presencia por lo informe que está la obra; y esto despierta curiosidad, si no causa desorientación. Sin embargo, no porque Ramón se arrepintiera de sus «mocedades» y suprimiera algunos capítulos y pasajes, es posible decir que el lector de hoy en día no pueda rastrear todavía algunas huellas de la intención primitiva en el capítulo siguiente. «Las anécdotas», donde resulta Ruskin un abate perverso...

Este capítulo logra dos cosas al mismo tiempo. Se trata de demostrar que Ruskin se portó como un abate perverso; pero mientras lo hace, Ramón vuelve a su teoría de la anécdota y su relación con su «modo de saber».

Así comienza el capítulo con un breve párrafo desaparecido de la versión de 1929: «Como un abate de Anatole France, como un abate o como el señor Bergeret, Ruskin vive una vida ciudadana y verídica, cuyas anécdotas se buscan y se anotan ya (LXIX).» Sean verídicas o no las anécdotas contadas aquí —éstas se conservan en ediciones posteriores—, reflejan la caracterización de Ruskin como «abate» que lleva su existencia llena de goces perversos y corroboradores de la interpretación ramoniana: Ruskin, vestido de viejo mago, distribuye premios a colegialas vírgenes; visita una joyería donde inventa «leyendas sobre las piedras», que examina ante unas compañeras; escribe una carta paradójica que manifiesta su frivolidad; los sábados cubre las cuadros de Turner como en las iglesias se cubren los altares durante la Semana Santa; y como expresión de «un fervor religioso pintoresco, pródigo de emoción para él mismo (LXVIII)», presenta la dimisión de su profesorado en Oxford para protestar en contra de la inauguración de un laboratorio de vivisección. Dichas anécdotas sirven para confirmar, en cuanto a acciones, lo que revela el estilo de Ruskin. Pueden notarse en ellas la voluntariedad, la frivolidad, la sensualidad y la preocupación por lo diabólico. De esta manera se conserva en las versiones posteriores lo esencial de la interpretación original, aunque ha desaparecido el párrafo inicial para orientar mejor al lector.

Preludia la narración de las anécdotas mismas con una teoría de la anécdota que permite ver que, a pesar de la insistencia en lo hermético-diabólico, no es Ramón cultivador del arte por el arte. Para él la literatura es un medio para comunicar lo que permanece más allá (o detrás) del texto, lo orgánico, lo mortal, lo humano. La anécdota no es sólo algo divertido incluido en la crítica o el comentario para aliviar el tedio de los que creen que lo principal son las abstracciones. Estas son sólo verdades muertas. Los grandes hombres son *mortales* (vivos que pueden morirse como nosotros) por sus anécdotas. Y, por esto, resulta más asequible o abordable el sentido de su vida. Son lo más revelador de lo que es una vida. Se sospechan a través de textos y se confirman después. Representan, por lo menos dentro de este capítulo, una manera especial de saber *sin* saber, de estar en contacto con verdades históricas sin saber de historia.

La anécdota es lo que salva más a la muerte la figura mortal del pensador, aunque no sea más que lo anécdotico sencillo y cotidiano.

La anécdota es la base racional de las obras humanas. O aparece espontáneamente o se inventa, no de la nada, sino de un venero desconocido en que se hallan las anécdotas, en que se proclaman, en que tienen que estar hasta la consunción del mundo.

Se aclare o no se aclare eso, están en la misma proporción lo anecdótico y lo ideal en las obras humanas. Como del aire no se hace la descomposición reflexiva de sus elementos, sino que se respiran sencillamente, las obras se leen contando con lo imprescindible, y en lo imprescindible está la anécdota.

La anécdota está en esos cálculos excesivos, más sabios de lo que se puede uno enterar, que se hacen en las lecturas.

¿Cuántos y cuán distintos no son esos cálculos? ¿Hasta dónde no llegan y qué cosas de la vida privada y secreta de los escritores no revelan? Pronuncian hasta lo que ellos se callaron a sí mismos (LXIX-LXX).

Enfocada la cuestión así, se vuelve al punto de partida: Ruskin es este hombre con *macferland* con quien se cruza en una calle. Es posible conocerlo bien oyendo la lectura de unas páginas suyas si uno está superdotado para entrar en contacto directamente con un venero de anécdotas cuya existencia se postula y afirma. Porque Ramón adivinó con certeza algunas «verdades» de esta manera, está dispuesto a convertir en sistema lo que nunca podría serlo para los demás:

Muchas veces en la vida la anécdota, al impresionarme en el lugar de su suceso, no me pareció inédita: la había presenciado completamente antes. Por ejemplo, al visitar por primera vez la casa de Víctor Hugo, en la Place de Vogues, me sorprendí a mí mismo. Yo lo había visto ya, había presenciado la asiduidad de Víctor Hugo, frente a aquel jardín, aquellos soportales y aquellos tejados. La escalera y los balcones tenían el carácter que conocía por esa comunicación extraña de la anécdota (LXX).

Sean cuales fueren las fuentes de las anécdotas, que se adivinen a través del texto o que se conozcan de oídas, su efecto más importante parece consistir en el que «igualan» a los grandes hombres con los demás. Conocer anécdotas le permite a Ramón señalar las que le antojan características dignas y admirables desde su perspectiva estética y moral, las cuales son o pueden ser exactamente las que quisieran encubrir los otros críticos «respetables»:

Por su anécdota se hizo todo mortal, se llenó de un dulce escepticismo; quisiéralo o no, por lo anecdótico el pensamiento no para al corazón repentinamente de parálisis y de esterilidad.

La anécdota es lo que marca el ritmo del corazón en la obra y la hace orgánica y la perdona. La perdona, sí, porque en la anécdota está la elocuencia, la ternura y el bien morir de las obras que llenas de un sentido insensato hubieran querido no morir.

¡Cuál no hubiera sido el espanto de ese «no morir», a no haber sido por la anécdota emoliente, igualatoria, que obra a la postre como testigo de descargo en el juicio final para el descanso de los testarudos y de los fanáticos!

La anécdota es diversa en todos los hombres. El llegar a encontrar esta diversidad en cada uno es el éxito supremo del crítico. Pero como todos los críticos suelen ser pusilánimes, y para eso hay que ser arrostrado y no esperar ver el camino, casi nadie lo intenta (LXX-LXXI).

Sin embargo, Ramón sigue hablando de sus propios valores y perspectivas. Esto aún se nota en la exaltación de su propia superioridad en atreverse a ir más allá de los otros críticos en buscar la diversidad de los hombres en la anécdota y a través del análisis del estilo. El texto en su totalidad sugiere que participa de la misma voluntariedad, caprichosidad y tendencia hacia lo diabólico que atribuye a Ruskin. Este pasaje permanece intacto en las ediciones posteriores y no desentona con semejantes pasajes en otras obras en las cuales Ramón pondera sus propias excelencias. Pero aun así, se queda el lector con un problema no fácil de solucionar: ¿Cómo es posible que la diversidad de los hombres que se descubre con este sistema casi siempre lleve al descubrimiento de que los grandes hombres geniales tienen tanto en común con Ramón mismo? Se sugiere que la solución sólo puede encontrarse dentro del concepto del espíritu creador mismo, es decir, que el creador está en contacto con un mundo que queda fuera del alcance de los demás. Aun cuando un hombre es un fracasado, como Ramón da a entender que lo fue Ruskin, es posible que otro ser privilegiado pueda entrar en contacto con lo que pudiera haber sido para revelárnoslo.

MAS SOBRE LA ANECDOTA

En el capítulo «Las vagas alusiones a España», Ramón examina otro aspecto de lo anecdótico en un largo apartado que hizo suprimir en la versión de *Efigies*. Algunas observaciones confirman lo comentado anteriormente. Al tratar de palabras alusivas a España escritas por extranjeros insiste en su calidad de intransferibles, de únicas: «Son

cerradas (estas palabras) como cartas y todas parecen tener el aroma que una carta de Alejandro Dumas, que encontré entre los papeles de mi tía Carolina Coronado, tan pasmada, tan bella... (XXIX).» Asevera que después de enterarse de que Dumas se había hospedado en la casa madrileña de la poetisa, pudo imaginar el Madrid de Dumas y de su tía. Es decir, aunque las cartas «son cerradas» sirven para que el escritor supere los límites del tiempo para revivir lo vivido ya por seres «diversos», «mortales» y de personalidad no transferible. Sin embargo, lo más notable es que encuentra su propio país más que el del escritor extranjero. Todo conduce al yo narrador, y éste, luego, cree que entiende mejor al otro al proyectar su mundo sobre el del biografiado:

> Siempre he sentido que eso bastaba para fomentar toda la novedad de la tierra de uno, para renovar la sorpresa del ambiente y toda su ingenuidad. Nada tan agradable, tan exquisito y tan en su punto. Nada tan ingrávido y tan reconocido. Emulan esas citas distraídas, de almizclero vivo que vegetaba en la indiferencia y en el olvido sin darse a conocer (XXIX).

Aunque se borran en las obras de Ramón las fronteras entre un siglo y otro, entre acá y allá, su propio aquí y ahora no parecen perderse de vista nunca. Vive su tiempo y su existencia «provinciana», madrileña o española, en todo cuanto le llega. Se nota esto en la interpretación que hace al contar las «vagas alusiones a España» que halló en Ruskín:

> «Sus viñas de Vacharnudo», dice refiriéndose a los negocios en España de su padre, y esas citas de la charla cotidiana de casa tienen un deje novelesco, provinciano, de un dulce trato con nuestra tierra. «El jerez fue la base de las especulaciones de mi padre, lleno de deudas transmitidas por sus abuelos.»
>
> Además, en otra ocasión Ruskin pronuncia el nombre de España con el misterio y el sobrecogimiento vidente con que se siente la idea de las tierras en que no se ha estado y de las que se ve algo vivo, emisario de ellas, que las hace mejores, pintorescas y más leales. Es en el instante de su iniciación en el amor, enamorado de Adela, «una muchachita española» y sutil que pasa como un halo (XXX).

Para que otro hombre parezca «novelesco» basta luego que Ramón siga viviendo en su propio mundo y que puedan prestarse los datos relacionados con la vida del otro a la organización de lo novelesco, o sea, la organización de la vida misma, según Ramón.

Para Ramón la mirada lo fue todo (16). En su comentario sobre la niñez de Ruskin la cuestión de la sensibilización de su mirada ocupa el primer plano. Es el motivo principal del capítulo «Las montañas azules» y se relaciona de inmediato con el tema de la «inocencia sensualista» (y perversa). La unión de estos elementos da su sentido estético-más-allá-de-la-moral a la mirada ramoniana. «Un niño que mirase el cielo por capricho y con insistencia quedaría iniciado para toda la vida. Es bien sencillo el medio de hacerse extraordinario y poderoso, pero tiene que ser completamente casual (XVIII).» El acto de mirar al cielo guarda relación directa con la sensualidad, lo fundamental de Ruskin:

> El pequeño John debió adquirir su primacía así, sólo así.
> «Yo era como un perrito que, recién abiertos los ojos, no se puede consolar de la existencia de la luna.» Nada más definitivo que estas palabras, ni nada más humano y que explique mejor la desgarrada afición de su alma, tan empeñada en goces inconsolables (XIX).

En los viajes que hacía con sus padres, los ojos lo hicieron todo, las delicias visuales llegaron a ocuparlo del todo y a dominarlo:

> John sobrepuso sus ojos a su alma frente a los paisajes que recorrió con sus padres... El mismo lo dice en una imagen sensual y hablando de sus impresiones frente a los campos:
> «Los ojos se me salían de la cabeza» (XXI).

De esto resulta que los estudios que más tarde hace sobre lo gótico y los prerrafaelistas se deben no al misticismo religioso, sino a «su cándida veracidad (XXI)». Estaba hecho en él su futuro, tanto que a los cinco años exclama al ser retratado: «¡Eh!... Yo quiero por fondo unas montañas azules (XXI):» En la predilección por lo azul Ramón ve la inevitable preocupación por el arte, teniendo presente, sin duda, el culto del azul rubendariano con sus orígenes en Hugo:

> En él lo hizo todo lo azul y su exaltación; lo azul y no, como se ha dicho, el que estuviese sedimentada en su alma con él la inquietud de una gran familia en que hubo exploradores y capitanes.
> ¡Oh, el azul qué clarividente, no por ser azul, sino porque llena el alma de deseos y aficiones imposibles! (XXI).

---

(16) Otro concepto fundamental en *Morbideces*, donde Ramón casi se ocupa más de lo pictórico que de lo literario. Lo visual es punto de partida para gran parte de su crítica, y el tema y su aplicación en Ruskin tiene varias facetas que no podemos explorar dentro del enfoque de este artículo.

Como ya se ha notado, la mirada no se mantiene pura, mística y cristiana. La pupila superdotada desde el principio lleva a una comprensión de «las cosas inefables y sencillas, de las que dependen las ideas justas y arduas (XIX)». En las circunstancias más inocentes del hogar todo resulta tocado del mal de una manera inevitable. La relación con una vieja sirviente que cuidaba a los enfermos lo encamina hacia una precoz sensualidad perversa:

> «Aquella vieja sirvienta era dichosa cuando alguien en casa tenía que guardar cama.» Y él a veces en cama debió sentir esa dulzura y por mover su alma a ella, por satisfacer y satisfacerse, se llenó de cristianismo y de la idea del pecado, tentando así la afición a cuidar los pecadores que hay en el fondo de las santas vírgenes. Fue un deseo de dulzura idéntico (XIX).

Sus padres maduros (comparados con Isabel y Zacarías: «Alegres con el suave fervor de Isabel y Zacarías, fervor más atento, más sutil, más supremo en Isabel que en Zacarías (XIX)», tienen un efecto profundo también en la intensificación de la sensibilidad sensualista de niño llamado John; su asiduidad debió llenar «su alma de delicias (XIX)»:

> «Mi madre me había dedicado a Dios antes de nacer.» El sentirse dedicado antes de su concepción le hizo adoptar un Dios, le hizo obligarse a él, conmovido más que por su divinidad y su misterio por el candor de su madre, por la mística blanca de su madre, por lo pintoresco del cuadro de la historia sagrada que simulaba ese ofrecimiento, y así siempre comprende profanamente las esencias, las da un valor solitario y bastante y sólo movido por el deber de aquella ofrenda mezcla en todo accidentalmente después de hacer vivir las gracias de un valor íntimo e independiente, mezcla en todo una dedicación a Dios.
>
> «No olvidéis que nuestro Dios es un Dios doméstico tanto como celeste.»
>
> Su Dios fue siempre doméstico sobre todo, nacido de un consejo que por lo que tenía de afectuoso y fabuloso no quiso ni pudo contrariar, nacido de oír leer la Biblia en voz alta desde pequeño y nacido de una gran transigencia por sus padres; pero su palabra y su curiosidad sobrepasaron esa idea inicial, acogida como deuda de afecto y como virtud y delicia de su trato para el alma y para el cutis. Escena del hombre que flaquea en sus designios insurgentes por una caricia (XIX-XX).

El amor maternal y paternal y la preocupación por la religión sólo obran un efecto inicial y después se mantiene superficialmente. Sin embargo, la sensibilidad parece fuera del alcance de las buenas intenciones y subterráneamente se encauza y aun se disfraza, pero

permanece siempre rebelde. Mas, si Ruskin podía flaquear por sus tentaciones sensuales, Ramón no flaquea en el propósito de poner de manifiesto su verdad. Lleva su «análisis» al plano plástico, convirtiendo al niño Ruskin en un «Blue Boy» que reúne en sí los elementos de nobleza con otros que sugieren la decadencia:

> El haber vestido el suave terciopelo en un traje de aquellos que se usaron con un corte tan gallardo, tan de príncipes y con un boato tan solemne, es una cosa que entra en el espíritu y pesa en su distinción, en su morbidez y en su inefabilidad (XX).

A base de algunas frases de Ruskin, Ramón se ha creado un Ruskin aún niño que concuerda en lo esencial con su interpretación de lo diabólico-hermético. Pero insiste en que lo diabólico y lo inocente no se pugnan tanto como se completan a lo largo de la vida. La inocencia infantil está abierta a las influencias del mundo. El mal entra en la inocencia materialista y sensual y la llena de delicias que no se conocerían de otra forma. El mal y la inocencia no se excluyen mutuamente. Se trata de un concepto de inocencia —mal que explica la esencia de lo creador desde el punto de vista de Ramón. Y para él esto basta.

«IVANHOE» O «EL CRUZADO» Y «PAISAJES PARA UNA NOVELA DE WALTER SCOTT»

Las lecturas del Ruskin niño son el punto de partida para más exploraciones sobre la cuestión de la inocencia dentro de lo literario; pero también las supuestas lecturas facilitan la «inspiración» para novelar la biografía. El hecho de que más que nada son conjeturas estas observaciones lo confirma el párrafo: «De un héroe de Walter Scott se le hizo el alma, quizás de *Ivanhoe* o *El cruzado...* (XXV). No obstante, su comentario es de importancia, porque siempre encontró Ramón cierto atractivo en la sensibilidad romántica (evidenciado en este ensayo). La lectura de la novela romántica es considerada el punto de partida para el desarrollo de la fantasía:

> Sus lecturas son de las que contienen una cordialidad que leída con fervor empollan el huevo de la fantasía, sin más trabajos y sin las horribles desesperaciones de los que pasaron la oportunidad de entrar en esa credulidad y en ese fervor por esa inocencia (XXIII-XXIV).

Pero la inocencia de la novela romántica no lo es. Casi todo en estas obras tiene su propia seducción, invita al lector a emplear su

imaginación para convertirlas en estimulantes de índole erótica, a la vez que inocentes:

> Toda exalta la voluntad de sobrepasarlo, de entrar en esa belleza, tan discreta, tan reprimida, tan inocente. Todo se puede prolongar y puede ser atraído por el lector.
>
> ... Los paisajes, las cosas, las mujeres, se dan en su soledad inéditas, con un inédito que no supieron conservar otras literaturas más inquietas, más definitivas y más voraces.
>
> ... En aquellas novelas todo se hacía en conatos, en desinterés, se podría decir que el novelista sacrificaba la fantasía dándola de un modo virgen, independiente de él, sin absorber, sin mezcla de sí mismo, en una apariencia de fantasía de las cosas inmaculada por lo retraída que figuraba de toda expectación posterior a la del momento de su lectura, y así el lector se encontraba en una posición gallarda, advenediza y sencilla, en que podía ser original intentar las aventuras y despertar su fantasía dentro de una fantasía y un campo que no le rechazaba, ni le suponía, ni le avergonzaba.
>
> ... Y como en la mujer, en el paisaje, en las ciudades, en todo, aquellas novelas promovían en las almas delirios y excesos inéditos que prepararon la generación literaria que había de apasionarse y de dar un espectáculo de mayor dominación y de mayor apasionamiento personal y trágico (XXIV-XXV).

Tales observaciones sobre lo romántico acaban por ser mucho más que un intento de profundizar en el alma de Ruskin: se trata de un breve resumen de la historia de la literatura y el arte moderno según Ramón. Y los precursores de su modernismo debieron de entender así la novela romántica; ésta tiene que desarrollar ciertos efectos en los lectores. En Ruskin rematan la sensibilización del alma. El mismo colapso, la flaqueza que no lo lleva a lo heroico sirve para explicar el carácter de literato decadente que no atrevió a sincerarse con su público ni consigo mismo:

> Ruskin tiene ese prestigio de Ivanhoe, esa ingenuidad, esa condición impresionable, esos alrededores, esa efusión por todo, que llenan la vida del héroe y distraen al cruzado de su cruzada de un modo civil, libre, disipador y cumplido.
>
> Tiene los romanticismos, las declaraciones francas, la gallardía constante, la frente despejada y noble y el poco énfasis inefable de ese héroe, es así. Debió sentir ese transporte lírico en su afición a Walter Scott, y consiguió, por eso, un alma novelesca, ecuestre, airosa, emprendedora, con la fantasía del tipo en vez de ser su realización (XXVI).

De esta forma, Ramón identifica lo esencial de Ruskin como lo esencial a su propia estética, más allá de la moralidad. Desde den-

tro, su Ruskin es esteta posromántico y decadentista. Su inocencia es una forma de perversión en el sentido de ser la prolongación a lo largo de la vida de los ensueños infantiles que tientan al pecado. Esto se revela en el estilo, como ya se ha mostrado, y en su amor de Rose LaTouche (que se trata abajo). Pero en la historia literaria y artística esta misma preocupación explica las preferencias artísticas de Ruskin... después de que Ramón se toma el trabajo de corregirle los errores. Teniendo alma novelesca, romántica e inocente, a la vez que decadentista y sensual, era lástima que Ruskin hubiera caído en el error de admirar y defender la pintura de Turner. Este sigue a Walter Scott en la creación del «paisaje por el paisaje (XXV)». Si las almas formadas por la lectura de Scott y otros románticos son admirables, esto cuenta poco en lo referente al paisaje en la pintura:

> Turner recoge esa lírica objetiva del paisaje; sistema que si para los admiradores de la lírica objetiva en literatura, de la lírica de Walter Scott no podía menos de ser una dirección lógica y admirable, no lo es para los que creen que tanto el paisaje de la literatura como el de la pintura tienen que tener la fuerza, el dramatismo de la lírica más subjetiva y más particular, incrédulos sensatos que sólo pueden sentir que este paisaje es conmovedor por lo que intenta y por el entusiasmo que sin estar sugerido en la obra sugirió la obra (XXXV-XXXVI).

Ramón prefiere —como también debiera Ruskin— el subjetivismo «independiente y personal» que es «humano (XXXVI)». Y lo halla en los primitivos, en los prerrafaelistas y en los actuales. Rechaza la imitación por baldía. El paisaje es sobre todo decorativo. Es fondo a la actividad humana y es mejor tratarlo como tal:

> Decorativamente sólo se puede ver el paisaje atreviéndose con él en un rapto de cinismo inaudito, como el que él gasta con el hombre.
>
> Lo novelesco en él no puede ser sólo novelesco, sino tiene que ser, para no ser cargante y demasiado abandonado a una lírica de entusiasmo y una abundancia cursi, pretenciosa o recargada, tiene que ser conscientemente decorativo, decorativo por cómo se le humanice y cuente con la norma de las simpatías de la retina (XXXVI).

Por ser Turner amigo de Ruskin, el «fanatismo afectuoso podía con el juicio (XXXVII)». Ramón perdona el error, pero ya ha dejado de hablar de Ruskin. Está tratando de su propio momento en la historia, de su propia estética. El «cuadro de Ruskin» que encabeza el ensayo, y cuyo sentido simbólico se estudia abajo, refleja el concepto ra-

moniano del paisaje y de Ruskin, porque el cuadro es invención de Ramón, creada a fin de presentar esquemáticamente la estética propia aplicada a la mejora y modernización de uno que casi fue moderno... si sólo se hubiera entendido rectamente.

LAS ESTETICAS PRIMITIVA, PRERRAFAELISTA Y MODERNA

El capítulo «Los artistas sencillos de corazón» ata los cabos y da la clave al resto del ensayo en cuanto a ideas sobre la estética. Trata de la madurez de Ruskin, una madurez que conserva espontaneidad:

> ... sabe apreciar la frescura del día y hacer vivir en su nuevo rocío las cosas antiguas que contaron con la virtud de sus aljófares, y las cosas nuevas que les agradecen también, les resisten y les saben embeber para vivir cada nuevo día (XXXVIII) (17).

La intención primordial es demostrar cómo casi llegó el biografiado a acertar con lo mejor para desviarse a causa de sus preocupaciones religiosas-morales. Giotto fue estupendo y acertó con lo mejor del sentido del arte. Después de centurias, los prerrafaelistas dieron con una estética adecuada y desde su intimidad la entendió Ruskin. Pero éste no pudo ser sincero. Por esto, Ramón muestra donde yerra al mismo tiempo que afirma que el arte moderno está dentro de la línea de Giotto y los prerrafaelistas, pero sin que sea necesario que atribuyamos los orígenes de la estética de Ramón al prerrafaelismo. Su sentido histórico le impide llegar a concluir que no mide gran distancia entre los dos grupos admirados y, además, cree en el progreso, en las artes (véase más adelante).

Cuando Camón Aznar señala el error de Ramón en su interpretación de Giotto, no tiene en cuenta la «causa» del «error» que *desde dentro* del ensayo no lo es (18). El Ruskin *ramoniano* encuentra en el Giotto *ramonizado* cualidades que estima Ramón en el arte y la literatura, nada más:

> Ruskin ama en el Giotto la precocidad clara y tan llena de adivinación que posee: esa posición humana, llena de amor humano, comprensiva, cotidiana, profana en sus proporciones, los detalles

---

(17) La «espontaneidad» de Ruskin es harto «relativa» en el ensayo ramonaino, si se tiene en cuenta la preocupación con su hipocresía.

(18) Véase *obra citada*, p. 445. Aunque Camón Aznar tiene razón, su razón es la del crítico «académico» y no hay manera de tener razón con tales credenciales frente a Ramón.

y la voluptuosidad serena en que se encierra y se nos acerca el asunto.

En Ruskin hay por Giotto esa admiración, esa suave melancolía, ese asombro que se sostiene en el hermano superviviente hacia el hermanito niño, que murió antes de que él naciese (XXXVIII-XXXIX).

Lo místico en Giotto pierde proporciones irreales y exageradas y se proyecta sobre la tierra. Todo cobra un sentido de intimidad. Aun bajo el símbolo, todo se refiere a las proporciones de la vida ciudadana y pueblerina. En efecto, lo místico para Ramón deja de serlo casi del todo para que se llene de lo humano y terrenal:

> Giotto lo reduce todo a las figuras, todo lo hace casero y hogareño: el cielo, los ángeles, las aureolas, las montañas, las iglesias, Dios.
>
> En la composición es donde Giotto únicamente divaga, y así la novela de sus cuadros, en vez de perderse o de hacerse abstracta por vivir sólo de su fábula, descansa en sus tipos, en sus detalles naturales, en su colorido vivo y mortal, y sólo por cómo se agrupa el coro de las cosas en él, sólo por su posición y su escena, hay una evocación y un sentido religioso en sus cuadros (XXXIX-XL).

Las cosas ocupan un lugar importante en su obra. «Giotto se recoge, se asienta, se entra en las cosas, y metido entre ellas siente sus efusiones (XL)». Y porque es natural y nada fanático ni ambicioso, se hizo perennemente joven, consustancial con la naturaleza, que es esencialmente juventud que se repite y se sucede. Siendo hombre franco y sincero, pero nada menos ni más que un hombre, Giotto llegó a lo divino al mismo tiempo que no perdió su humanidad:

> Con un criterio de pintor de margaritas silvestres se puede llegar a pintar un Dios que no perezca después de todas las iconoclastias y se sobreviva a sí mismo; se puede ser viril y suave. Por ser pintor de margaritas pudo ser tan revelador Giotto (XL) (19).

Según Ramón, Ruskin tenía la mirada capaz de percibir rectamente —a lo Ramón— en la pintura de Giotto todo lo que hacía falta para estar bien encaminado en la contemplación del arte moderno:

> ... encontró en ella un principio claro para juzgar todo lo que después se prolongase y se modernizase; un principio genuino, irreformable, inicial, a que retrotraer toda cuestión pictórica y hasta moral: el estado de serenidad en que bañarse al despertar para proseguir después despejando las especulaciones más modernas y más extrañas (XLI).

---

(19) Véase *Sobre la nueva literatura*, p. 22, donde trata, creo, por primera vez, de la colaboración entre el artista y Dios en la creación.

Aunque capaz su mirada y su sensibilidad, su reacción no es la espontánea que reflejara su interior amor de las cosas. No pudo obrar en contra de su formación moral y religiosa:

> Leyendo bien su conferencia sobre el prerrafaelismo, buscando en toda ocasión en que le alude la parte adjetiva, se nota en él una admiración digna y formidable que no se atreve a sincerarse por completo ni consigo mismo y es fanatizada por sus antiguos fanatismos al no querer adoptar los modernos (XLI).

Por consiguiente, se refugió en actitudes autoritarias y convencionales e insistió en que la decadencia (término negativo aquí) comenzó cuando el Papa Julio II le invitó a Rafael a decorar el Vaticano. En fin, el biografiado es víctima de sí mismo y de su circunstancia (en Ramón todo esto puede considerarse como ataque en contra de la crítica académica y convencional). Prefirió la hipocresía a la sinceridad en su vida intelectual. Sólo en su vida erótica no pudo suprimir la verdad y así se desenmascaró.

Después de demostrado que Ruskin se equivocó respecto a Turner y en su actitud pública respecto a los prerrafaelistas, Ramón ya pasa a explorar el sentido del prerrafaelismo, cuyo sentido rectamente interpretado luego puede facilitarle algunos medios técnicos para expresar en forma literaria el sentido de la vida de Ruskin. La pasión de Ruskin es auténtica y pertenece a la línea Giotto-prerrafaelistas-«modernistas» (y entre éstos, Ramón). Para manifestarla adecuadamente, se necesitan medios artísticos especiales, los de Ramón.

Aunque el tratamiento del tiempo y del espacio es poético, no convencional, en la creación ramoniana él mismo siempre está consciente del tiempo histórico, y cree en la evolución o progreso de las artes. El desarrollo sincrético del arte siempre debe tenerse en cuenta:

> El prerrafaelismo fue en su secreto revolucionario y sensual, más que un prerrafaelismo un posrafaelismo, no porque otra cosa fuera de un anacronismo natural, pues ya se sabe que en el sentido figurado eso está consentido, sino porque esencialmente están insufladas en él todas las tendencias de literatura pictórica desde Rafael a sus días, salvada, claro está, a sus defectos seculares, pero no a su fondo de sabiduría, de experiencia de decorativismo y de desenvoltura sentimental, experiencias imborrables y sagradas debidas al avance del tiempo... (XLI-XLII).

La sutilidad de la insurrección de la sensibilidad de Ruskin pudo más que su hipocresía y él se reveló «ardiente, pasional y viril en

el fondo y en la caricia (XLIII)», a pesar suyo. Su expresión cohibida por temores sólo logra lo contrario de lo que se hubiera esperado, porque resulta en «la exacerbación, en cantos de suavidad, sutilezas que son verdaderos sadismos de la indecisión (XLIII)». Tales observaciones sirven para convencer al lector de que Ruskin comprendió perfectamente lo que era prerrafaelismo estética y moralmente:

> El prerrafaelismo es una exaltación, llena de voluptuosidades profanas y carnales, novelada por el hermoso espíritu de las decadencias, aunque trazada y corporizada con una factura viva, fresca, asumida con virilidad y tecnicismo. Bajo un realismo de color hay siempre en el prerrafaelismo un fondo ansioso de placideces humanas, recrudecidas, agudizadas, galantes, con la galantería ímproba de la modernidad...
>
> En la mujer se posa el prerrafaelismo, la acaricia mucho, escoge en ella lo más conmovedor, el escorzo de dulzura más serena, pero nunca hipócrita, y la ofrece así a un placer privado, sin exhibición, sin la poliandria de las mujeres de los pintores torpes, sino dispuesta a una monogamia reservada, frente a la que todos y cada uno, sin vergüenza, sin celos, sin desconfianza, sin repugnancia, sin desvelo, con credulidad y fe se creerán el único (XLII).

Este fondo sensualista —prerrafaelista, que también recuerda lo dicho acerca del Romanticismo—, decadente, realista (en un sentido nada decimonónico) y con su implícito modernismo ramoniano, es lo que informa el ensayo biográfico. Ruskin mismo evade la confesión de una adherencia incondicional al prerrafaelismo. En cambio, se reveló del todo en su amor de Rose LaTouche. Ramón se imagina lo que hubiera sido de su biografiado de haberse sincerado sobre el arte:

> Si en su trato con el prerrafaelismo hubiera sido de necesidad como en su trato con la niña Rosa, que después asomara su figura infantil, al decidirse para obrar y hacer amorosa y decidida la contemplación, Ruskin se hubiese tenido que hacer toda la violencia y hubiese triunfado en él la pasión humana (XLIII).

Desde 1929, cuando este pasaje desaparece del texto, al lector le falta un párrafo clave, que le permite ligar el amor al arte prerrafaelista cualitativamente con los amores con Rose LaTouche. Aunque no se quita el cuadro da al principio del ensayo (estudiado más adelante) y se conserva el cuadro dramático climático, la ligazón entre estos elementos comienza a esfumarse y perderse. El lector alerta siempre puede seguir el hilo.

Sin embargo, el texto original sirve para demostrar que la relación entre forma y sentido (del contenido) fue preocupación importante

y forma parte de un plan para conseguir una estructuración de la obra sólo aparentemente «espontánea», y en el fondo no sólo pensada, sino justificada en el texto mismo.

Y esta relación entre forma y sentido lleva directamente al examen de los comentarios sobre los diversos pintores prerrafaelistas. Si su sensibilidad fue la «secreta» sensibilidad de Ruskin, razonable sería servirse de su estética para modelar la presentación novelesca y dramática del biografiado. Esto se desarrolla con lo plástico-sensual dentro de una representación estética que parece dramático-lírico-pantomímica. Y el interés también recae en lo erótico e idólatra:

> Los mismos prerrafaelistas se distancian entre sí, son igualmente decididos, sienten la misma ansia de abrazar al despertar entre una pintura quietista, cortesana, redondita, de una distinción prolija, y prorrumpen en un paroxismo que triunfa de distinto modo, más o menos indeciso, más o menos vago, más o menos delirante: en paisajes diferentes, en carnes de mujer, pero carnes distintas de color; en situaciones dramáticas ardientes, de una épica, más que heroica y lírica, amorosa y abnegada, con una abnegación privada, idólatra, recóndita, de adoradores de mujeres (XLIV).

La ordenación de los prerrafaelistas en el estudio breve que se hace es progresiva con respecto a la intensidad de presencia de elementos dramático-pantomímicos que Ramón halla en su pintura. Trata de Gabriel Charles Rossetti y Holman Hunt y les tacha los defectos. Cuando llega a John Everett Millais insiste en cualidades que considera positivas: «resume todo lo dramático de su pintura en la escena culminante, serena, viva, realísima, en la que el color no puede avanzar más ni revelar más meridianamente» (XLV). Tiene los ojos claros (cf. la mirada ramoniana) para conseguir que «lo novelesco de sus cuadros» sea «bien lacónico y bien franco» «y conmueve por su propio silencio» (XLV). Las perfecciones de su «Jovencita ciega» señaladas por Ruskin refuerzan la impresión: «Es tanta su inmovilidad, que se ha posado sobre ella una mariposa como sobre una rama silvestre» (citado en la p. XLV).

> Bajo este concepto, el mejor de todos es Edward Burne-Jones: Edward Burne-Jones es quizá el más definitivo, porque es el dramaturgo de ellos, o séase el que reúne la plástica con el color, con la luz y con el texto recio y dialogado, sin la larga declamación del poema y sin la inmovilidad del cuadro, sino pagado de sí mismo, dueño de la síntesis expresiva de las situaciones.
>
> Burne-Jones es el que obra en un medio más vivo, en que todo tiene repartido su papel y las figuras obran en la solemnidad de quienes sólo tienen que cuidar de sí mismas, en un decorado bien dispuesto y separado de ellas, todo independiente entre sí, per-

> sonal, sin complicarse, redimido en el espectáculo anterior al de la ejecución, en el preámbulo secreto de los ensayos vencidos y pretéritos junto al presente del «extremo», en el que el orden se muestra impuesto ya, como nacido de momento, casualmente acordes las figuras y su actuación... (XLVI).

Y en «El rey Cophetua», de Burne-Jones, se nota ese bastarse a sí mismo, subrayador de lo humano, dilecto de Ramón, y que éste encuentra como característica de su Ruskin «diabólico»:

> El rey Cophetua y la pequeña mendiga es superior al teatro maeterlinckiano, porque no espesa, ni de palabras sutiles, los sentimientos magníficos de la paz y caridad de que está llena la vida, y que en la situación de un rey frente a una mendiga bellísima con los senos turgidos es de una solemnidad y de una agudeza irresistibles.
>
> Además notemos al detalle la apostura de ese rey de rostro tan noble y tan trágico; observemos el pánico y el amor inverosímil, ¡inverosímil!, que hay en su mirada desorbitada, heroica y atónita, y veamos con la amargura, con la pesadumbre eterna con que sostiene su corona magnífica. No cabe amor más grande que el que se debate en ese cuadro, ni que tampoco se debate en una pantomima más serena.
>
> ¿Cómo un hombre que adivinó el entusiasmo de esos cuadros en el momento revolucionario de su explosión no iba a tener un alma más que suspecta de humanismos exclusivos? (XLVIII).

Estos párrafos no dejan lugar a dudas respecto a la opinión de Ramón frente a Ruskin. Este no pudo haber sido el que el mundo cree que fue. Ramón no titubea: sabe lo que es el arte y hace años que se ocupa del teatro. Camón Aznar dice que el cuadro dramático de esta biografía es lo mejor del teatro ramoniano (20). Y si tiene razón se debe, por lo menos una parte de este «éxito relativo», al intento de poner en práctica los principios derivados de su comentario de la pintura dentro de la biografía misma. Su lector comprende teóricamente lo que se intenta. Y puede interpretar lo que lee de acuerdo con los principios que Ramón considera directrices del arte prerrafaelista, de naturaleza pantomímica.

> Las pantomimas de los prerrafaelistas remueven toda el alma. Se demuestran como espectáculos sangrientos por lo vivas que están sus figuras, por cómo lucen la expresión más trágica, trágica por lo intencionada, lo imperiosa, lo concentrada.
>
> Consiguen hacer vivir en una escena toda la novela de la pantomima. Todo es pantomímico en ellos: el paisaje, las casas, las manos, los ojos y las posturas. Hiere la mujer que presentan con

---

(20) Véase *obra citada*, p. 446.

toda su dulzura, desconsuela con todo el desconsuelo, mata con su coquetería imposible. Sus hombres, sobrecargados de pensamiento y deseos, son francamente dramáticos, con ese drama de Hamlet, que se ha modernizado tanto y se ha agravado hasta lo imposible.

Todos los personajes prerrafaelistas miman algo soberanamente dramático, de entrañas ardientes, de piedad infinita (XLVII).

... ...

El éxtasis de los prerrafaelistas suena como las caracolas, hay en ellos ese son vagoroso y hondo, y hay en su pasmo movimientos anteriores y posteriores al tiempo del cuadro, que hacen expresivos a los personajes en un solo momento sereno y pánico.

No se han hecho nunca pantomimas tan verídicas, tan amplias de concepto, tan resueltas, y en las que el corazón tenga un ritmo natural, supremo y despierto (XLVIII).

La «prueba» de la tesis está en un solo momento de la vida del biografiado, el de su despedida de Rose LaTouche. Esto se convierte en drama pantomímico, caracterizado por las cualidades ya anotadas y a través de las citas. Todo conduce a este momento en la biografía.

LA ESTRUCTURA

Para Ramón el sentido de la vida sentimental y creadora (son inseparables) de su biografiado se entiende a través de un solo episodio cuya significación analiza en su relación con el resto de su vida. Pero también es el núcleo del primer capítulo («El cuadro») y se presenta en todos sus detalles en el cuadro dramático («Demasiado humano»). Estos dos capítulos reflejan la convicción de que debajo de todo, Ruskin era prerrafaelista; desarrolla ambos capítulos de acuerdo con las características que señala como esenciales de esta «moda» artística. Además, Ramón se retrata a sí mismo «en relaciones con» Carmen de Burgos y trata de su propia estética, de modo que el lector suspicaz pronto se convence de la necesidad lógica de contar a Ramón entre los que rectamente entienden de la estética prerrafaelista..., aunque está más allá de ella. La yuxtaposición de «El cuadro» y «La invitación» nos encamina; el análisis ramoniano refuerza la impresión del paralelo. Por cierto Ramón no comparte todas las características de su biografiado. No trata de sugerir esto.

Más bien la intención de las repeticiones y escenas paralelas que se espejean parece relacionarse estrictamente con intenciones morales y estéticas. Ramón gusta de ser centro de su obra. Ruskin, si es el biografiado, debiera serlo. Ramón se las arregla de modo que no estamos seguros de dónde brota la verdad de lo que dice. No

distorsiona la vida de Ruskin completamente. Pero por la actitud solipsista ramoniana y el papel que insiste en hacer, todo parece surgir de su genio. Y esto se agrava porque nos damos cuenta de que ésta pretende ser una obra artística, al mismo tiempo que es obra asentadora de los principios estéticos en que se fundamenta. Las reglas para la «elaboración» de «Ruskin, el apasionado», como obra literaria se desarrollan «frente al público». Tal manera de proceder recuerda el concepto de la ironía romántica de los Schlegel, aspecto de la obra que indica una profunda preocupación en Ramón con el Romanticismo, que va mucho más allá del comentario algo pueril sobre Scott y la novela romántica. Sin embargo, esto en sí opone obstáculos al intento de analizar la obra reduciéndola a sus elementos constituyentes, que, separados entre sí, no tienen significación. Más bien ha convenido seguir en lo posible el hilo del argumento principal, el cual es estético y moral, agrupando temáticamente los elementos que se prestan a ello. Cuando se llega a los momentos de intención «pantomímica» y evocadora, ni sirve este proceder. La densidad de concatenaciones alusivas y simbólicas de la prosa de estos pasajes sólo puede apreciarse en el texto mismo. Se ha dejado el comentario de «El cuadro» y «Demasiado humano» para el final, para que el lector mío pueda aprovechar la orientación ya presentada. También, agrupados así el uno al lado del otro se observan más fácilmente las semejanzas de intención.

ROSE LATOUCHE

Se precisa este apartado para que el sentido de los dos «cuadros» resulte claro. Como hombre Ruskin no parece haber sido muy adecuado en sus relaciones amorosas. Fracasó su matrimonio. Se enamoró de Rose cuando ésta tenía sólo diez años y él como cuarenta..., y era su profesor de dibujo. Las relaciones entre los dos duraron quince años. Cuando ella era mayor, Ruskin se declaró y fue rechazado. Ramón se refiere a diferencias religiosas, pero también hubo el amor de la madre de Rose por Ruskin. Rose se hizo fanática religiosa, se enfermó y se murió, pero no antes de avisarle a Ruskin que le vería tan sólo si «él pudiera decirle que amaba más a Dios que a ella» (21). Si Ramón no incluye todos estos datos, cuenta con los esenciales para que la obra refleje el sentido de la verdad..., hasta un punto.

(21) Citado en Kenneth Clark, *Ruskin Today*, Nueva York, 1964, p. 8. La traducción es mía.

«EL CUADRO»

Casi toda biografía ramoniana comienza con una introducción caracterizada por el amontonamiento de referencias evocadoras de la figura biografiada. Frente a esta multiplicidad de perspectivas e imágenes, el lector queda muchas veces sin entender el sentido de la mitad de lo que lee si no conoce de antemano la vida y obra del biografiado. Pero aún así muchas veces más ayuda el haber leído la obra ramoniana así prologada. Este procedimiento de urdir una vasta red de imágenes y referencias imprecisas, pero todas alusivas a los varios temas y motivos principales, ocupa en esta primera biografía su lugar; pero, en este caso, tiene una estructura más definida. Titulada «El cuadro», esta introducción trata de la descripción de un cuadro atribuido a Ruskin por Ramón. Según indica, el cuadro «llena todo un paisaje natural... Es vasto a lo ancho, a lo alto y en lo profundo» (V). Resulta casi inverosímil por sus dimensiones, también si uno tiene en cuenta el hecho de que sólo parecen conocerse dibujos, apuntes y acuarelas realizados por el inglés. Sin embargo, su papel sintetizador se pone de manifiesto teniendo presente lo ya comentado, todo lo cual sigue a «El cuadro» en el texto (22).

La descripción del mar Tirreno con sus cabezas de medusa frente a montañas azules prepara al lector para lo que se dirá sobre Italia y las montañas en la vida de Ruskin. La descripción de barcos de «alta arboladura, arquitectónicas como catedrales...», llama la atención sobre las asociaciones con Venecia y también con el prerrafaelismo, cuyo sentido profundo se negó a comprender del todo el supuesto pintor del cuadro. El cielo azul que forma bóveda casi encima del espectador mismo, se relaciona con el tema «azul» por su conocida relación con el modernismo literario humanísimo que Ramón le señala al tratar de la niñez. También forma parte del paisaje, que aquí envuelve incluso al espectador —Ramón—, que está muy «adentro» de la obra pictórica.

Estos elementos —y otros muchos— forman parte de un fondo que avanza hacia el observador. Se describe toda la «botánica graduada, en perspectiva», que sirve de preparación para lo humano que ocupa el primer plano. En medio de la naturaleza se ve una humanidad de égloga, dedicada al pastoreo y a las industrias pintorescas, todo esto evocador no sólo del arte, sino también de la preocupación de Ruskin

(22) Camón Aznar, *obra citada*, p. 444, escribe que «Ruskin» «comienza con un gran capítulo "El cuadro", en el que describe el ambiente, paisaje, mar y ciudad en los que se desarrolla la acción de esta biografía». Parece haber pasado por alto su sentido sintetizador. Sin embargo, es posible que Camón Aznar hubiera querido significar que se trata de la «acción espiritual» del biografiado.

por las industrias primitivas y la revitalización de la vida del campo en decadencia en Inglaterra (23).

Hacia el final se van adensando las alusiones a Giotto y los prerrafaelistas. «Las casas de la última ciudad llegan ante uno como en *El canto de amor,* de Burne-Jones» (IX). «En todas las ciudades hay interiores sin fachada...» (IX), a lo Giotto. Y las descripciones de las mujeres ofrecen un espectáculo de sentido ambiguo, de entre sensual y pecaminoso por una parte y virginal e ingenuo por otra. Tales referencias expresan la intención de subrayar «lo estético», que en su esencia está arraigado en esta unión antitética, unión desequilibrada del bien y del mal.

¡Los titubeos e hipocresías de Ruskin —autor del cuadro— se han desvanecido! Se retrata como un anciano San José sentado frente a una Virgen joven:

> ... Y en estos interiores hay mujeres bellas próximas hasta dejar distinguir venas de sus manos.
>
> Son mujeres deliciosas en estado radiante, con el cuello descotado, sólo el cuello, pero por eso provocativas como en plena desnudez, más enloquecedoras y más agudas.
>
> Junto a una de ellas, la más virginal, como si hubiera concebido el primer día de su pubertad para poder ser ya madre, incorporada un poco sobre el lecho en que yace vestida con traje negro, tocas blancas y aureola de lámpara doméstica, se ha retratado el autor del cuadro, inclinado sobre ella a los pies de la cama, con sus barbas blancas y su blando rostro como sólo lo consigue la ancianidad después de una sensualidad justa, parecidísimo al de Leonardo de (sic) Vinci en la galería de los Uffizi, casi idéntico. Ha hecho su autorretrato para que el aparecer como el esposo honesto y comprensivo de la virgen, premiase su vida, considerándose digno para eso aun su ancianidad por cómo nació la flor en la vara de San José entre una tribu de jóvenes, considerando Dios que el sueño de voluptuosidades de un anciano fresco es suave, valorador y depurador como él solo, y sabe las formas y las morbideces como una mano de escultor experto, como la mano de Donatello. El autor debió sentirse inefable al poderse internar en ese rincón pacífico, secreto, aun sin la pared frontera, y poder gozar ahí toda la exaltación del cuadro y esconder las mieles recogidas en la contemplación (IX-X).

El final del capítulo consiste en un solo párrafo y subraya la intención de esta representación verbal de una escena que Ramón quiere que entendamos como existente en forma visual y plástica:

> Al pie de este cuadro de misteriosa ejecución, por lo plástico y lo relevante que es y por cómo está lleno de tiempo, de espacio,

(23) Los capítulos relacionados con este tema, «El huso dormido» y «El pueblo de ensueño», figuran en las ediciones de 1929 en adelante.

> y hay entre sus figuras una conversación plástica que traspasa sus carnes, las cubre, las moldea y las desflora de la mejor manera, de la manera menos alusiva al acto, para que no se asusten y se cierren con la fuerza de esos capullos que no consienten abrirse por la violencia y se quiebran en vez de deshojarse dulcemente..., al pie de este cuadro, tan reconcentrado y tan extenso, hay una tablilla en que pone:
>
> John Ruskin
> N. 8 febrero 1819
> † 20 enero 1900 (p. X)

La acción, aunque detenida y silenciosa, es, no obstante, dramática y pantomímica. Las alusiones a esto en el párrafo copiado también tienen una preparación a lo largo del capítulo. El puerto descrito es «un puerto dramático como ningún otro» (V), y las ciudades del cuadro «adquieren esa dramática vitalidad de relación que se sorprende en los monumentos en perspectiva y que expresa mejor su alma, su pulmón y su discurso» (IX).

De esta manera Ramón consigue sintetizar en el capítulo introductorio una interpretación visual y plástica —con palabras— de lo que es *el Ruskin suyo.* Mientras presenta el «cuadro de Ruskin», convierte a Ruskin en «portavoz» de concepciones matizadas por la estética ramoniana. Giotto y los prerrafaelistas hacen su papel en la ideación del cuadro de acuerdo con las modificaciones hechas por Ramón en los que éste cree ser errores en Ruskin. Sin embargo, si no nos acercamos demasiado, el cuadro puede obrar su efecto, el de sensibilizarnos, a los lectores para que consideremos la representación del abate perverso seducido por, y seductor de, Rose LaTouche como lo central en la vida del biografiado, como lo es en esta obra.

«ROSITA» Y «DEMASIADO HUMANO»

El capítulo titulado «Rosita» precede al drama con título sugeridor de Nietzsche, «Demasiado humano». Sirve para atar cabos y asegurar la comprensión del cuadro dramático. Ramón cree que rompe con la cronología biográfica al colocar el capítulo hacia el final de su obra, sin duda con intención de que sirva como clímax organizador de su al parecer desordenado pensar-crear siempre intencionado y enfocado a este fin:

> No podía figurar este suceso antes de ahora porque hubiera estado olvidado en este momento preciso en que Ruskin, ya un poco envejecido, sufre el drama de su vida.
>
> Era Ruskin adolescente aún cuando fue llamado a dar lecciones

de dibujo a esta niña, en cuya primera mirada no vio él más que delicia y ligereza cuando había de serle tan dolorosa (LXXV).

Pero este episodio pertenece a la madurez, de los cuarenta años en adelante. Debió no haberse fijado en el propio texto, donde en el mismísimo capítulo dice que Rose le rechazaba por librepensador cuando ella tenía veinticuatro años y él cincuenta y cuatro (véanse páginas LXVIII-LXIX).

A pesar de este aparente error, que se debe más que nada a la preocupación por la distribución de materias a fin de lograr efecto de unidad orgánica en la composición misma, el capítulo produce una síntesis esclarecedora. La relación entre la ética y la estética y la religión pervertida se unen en el episodio:

> Toda su estética traiciona su ortodoxia en ese amor, porque humanamente no podía estar hecha más que para esa traición. El mismo se exalta de toda su religión para amar a esa niña, que por ser tan niña demuestra bajo qué influencia y qué exquisitez mística nace esa predilección (LXXVII).

Esto se desarrolla más plásticamente en la versión primitiva en un párrafo largo, en el cual se describe detalladamente a la mujer a lo prerrafaelista que Ruskin viera en Rose. Termina así:

> El, que era un hombre que necesita esta mujer que le consolase con la piedad de sus ojos y con la fortaleza de su olor, unos ojos y un olor así precisamente, se fue a enamorar a una niña que agotaría con él su impiedad (LXXVIII).

Pero Rosita «tan parecida a las vírgenes de los primitivos (LXXVIII)», no resulta el Salvador: que Ruskin hubiera querido que fuera (Ruskin es «John», hijo de Isabel y Zacarías, y, por consiguiente, San Juan Bautista, precursor del Salvador). Ella le rechaza y se vuelve «contra su maestro y su creador, al que su doctrina fue adversa, dice que no se puede unir decentemente con un librepensador y se aleja de él con dureza (LXXIX).» De este modo la consecuencia de la doctrina del amor de las cosas, fundamento de la estética, es destructora. Resulta en la desunión y la separación la conducta diabólica de él y la de ella.

El motivo del mal rige en estas relaciones desde su comienzo. Ramón alude a un incesto hipotético y literario, que, si no consigue otro efecto, hace más «interesante» la biografía recargando la atmósfera de lo erótico: «En esas lecciones de dibujo a las niñas delicadas y atentas debe haber un placer hipotético y suave... El maestro desaparece y el artista es el padre putativo que comparte la paternidad

con el legítimo (LXXV).» Sin embargo, el amor a las cosas acaba por ser una fuerza irresistible, «porque la pasión no podía hacer otra cosa, le enseña toda su exaltación por las cosas (LXXVI).» Diálogos dedicados a la belleza obran su efecto. Rosita se llena de sí misma, se exalta, se hace egoísta y le rechaza:

> La belleza del alma reposada en el fondo de la mujer a quien se ha educado se llena de egoísmos y de incitaciones perfectamente ingratas, ingratas de un modo agresivo y brutal.
>
> ... ...
>
> Dejó (Ruskin) en su poder la llave de su tesoro, la dejó libre, y ella miraba hacia otro lado, connaturalizada con el entusiasmo recién creado, primero mirando a Ruskin con agrado, como desnudita su alma para él, pero poco a poco en el gusto de la soledad, resistiéndose a eso, queriéndose para sí misma, hasta cerrarlo un día todo en su castidad, con violencia y decisión (LXXVI).

La verdad «descubierta» por Ramón es la que descubrió Rosa, la que Ruskin manifiesta a todo el mundo a través de su estilo. Este es el drama de su vida y como tal se convierte en un cuadro dramático, plástico pantomímico hasta donde un drama puede serlo. Pero el drama sólo cubre parte de un día, los últimos minutos de la vida de Rose y Ruskin ni siquiera aparece en la «escena».

> Ese día sucede el drama que prologa este capítulo («Rosita») anacrónico hasta aquí en la biografía. Es un drama auténtico en lo esencial, pero reconstruido del modo más plástico y ardiente (LXXIX).

El drama mismo aparece en ediciones posteriores reducido a las tres cuartas partes de su extensión original. Ahora está menos detallado: hay menos pausas «significativas». También el culto de la Virgen se suprime hasta lo posible sin echar a perder del todo el sentido del drama, y la «i» mayúscula en *Iglesia* (LXXIX) queda reducida a letra minúscula. En fin, el fondo cristiano se modifica lo bastante para indicar que Ramón está mejor enterado de la realidad histórica de su tema y ha tenido en cuenta el cambio de «moda» literaria desde la primera edición, abandonando la morosidad estilística y detallismo esteticista debidos al modernismo hispánico.

La intención permanece igual, aunque el discurso clave de Rosa, que en realidad se transmitió por escrito, está algo cambiado. (Es este uno de los poquísimos cambios de expresión verbal en el texto en el que se tachó mucho, pero no se cambió casi nada.) Así el texto original:

> ROSA (sin voz apenas, lívida, con esa lividez que da el trasudor).—John, escucha... No te rehúso si puedes responder afirmativamente... Escucha: ¿puedes afirmar que amas a Dios más que a mí?... Si juras que le amas a El más, entrarás (XCVII).

En el texto de 1929:

> ¡No!... ¡No! Eres un réprobo... Sólo te dejaría entrar si me contestases que no es comparable tu amor a Dios con el amor que me tienes (*Efigies*, 272).

Aunque se amengua la fuerza de lo dicho, el sentido es casi igual. Sirve todavía para que el lector vea las confusiones que padeciera Ramón al tratar de modificar un texto que no era del todo modificable si quería salvar exactamente lo más logrado artísticamente.

Rodeada de familia, de amigas virginales, del archidiácono Kell y del médico, la moribunda Rosita fanáticamente quiere mantenerse pura, alejada de las influencias de las cosas y la carne. Todo para ella gira alrededor de esta preocupación y el miedo de que venga Ruskin a distraerla de su convicción. La atmósfera es de terror. En el nivel plástico y conceptual la escena hace juego con «El cuadro» en el cual un viejo sensual contempla a una joven. Aquí también se trata del viejo y la joven. Pero la joven se da cuenta de lo que representa el viejo escuchando lecturas «santas» sobre el tema:

> LUISA (leyendo).—«La casa de San José estaba distribuida en tres aposentos: en un aposento dormía San José, en otro trabajaba y tenía sus herramientas y en el tercero asistía de ordinario y dormía en el dulce tálamo virginal bajo sábanas de flor de reina de los cielos. Antes de estar informado de la causa de su felicidad, iba San José muy raras veces a verla, pero después acudía lleno de reverencial temor y la veía envuelta en refulgentísima luz y olía su magnolia cerrada...
>
> Nunca vio dormir San José a su excelentísima esposa, pero se lo aconsejaba temiendo que de aquel estado viniese un mal avío.»
>
> ROSA.—Veis cómo puede no dormirse y cómo eso es ser avisada... Yo no quiero dormir más, temo el sueño... Tengo el presentimiento de que me espera alguien en mi sueño con un deseo de hacerme mal y de seducirme... No me dejéis sola con él... Despertadme... No quiero dormir más. Me despertaréis. Si no lo hacéis incurriréis en el pecado de quien viendo ahogarse a otro y pudiéndole salvar, no lo hace (LXXXV).

La escena de «El cuadro» es luego la misma que Rosa se imagina aquí latente en la realidad. Lo religioso y santo que podría parecer «El cuadro» aquí es terrenal y «demasiado humano», clara expresión de pasiones turbulentas y pecaminosas, pero bellas. Dos pasajes, am-

bos suprimidos en ediciones posteriores, continúan en el personaje de Rosa el análisis ramoniano del sentido de lo representado:

> ROSA.—...Me quiere dar coquetería a viva fuerza. ¿No lo veis?... Es un lujo que me quiere perder, que me desea y que me envolverá en galantería... No... Es más grande no quererme así, no exaltar mi carne y hacerme pesado el corazón... Me quiere para una fiesta egoísta, en la que me necesita ardiente y desnuda. No, no... Atenderle es rebelarme contra Dios... John no cuenta con El, cuenta conmigo, me quiere hacer avara de mí misma, me quiere perder..., quiere que me adorne con mi carne... (XCI).
>
> ... ...
>
> ROSA.—No, madre, no... Es que, quiera o no, no puedo nada aún con mis ansias de hacerme olvidar... Me sobrevivirá... John no me deja renunciar a todo, me siento supeditada y carnal por él... Quisiera que me devolviese la memoria de mi coquetería y de mi provocación... Un amor tan grande me puede quitar el paraíso como el de Eva a Adán... Es que no fue un gran amor aquél... (XCII).

En resumidas cuentas, el amor a las cosas se comunica al ser amado; pero el amante de cosas no tiene salida, y se pierde. Se pierde Ruskin; y se pierde Rosa en un fanatismo religioso que parece Ramón no ve como prueba de lo contrario. Como Ramón se había identificado con Ruskin a lo largo del ensayo parece que también el lector tiene que incluirlo entre los que participan de la tradición... aunque sin las hipocresías y los fanatismos que llevan a la infelicidad.

CONCLUSIONES

El pensar-crear al parecer simultáneo frente al público facilita la clave a la interpretación de esta «biografía autobiografiada». Su punto de partida consiste en la reacción personal a hechos y datos; y la reacción-más-datos se amalgaman en el acto de crear una forma artística reveladora de verdades superiores. Pero la verdad superior estética parece existir en formas «eternas»; y la aproximación a ellas se reserva para seres privilegiados. En medida mayor o menor, los grandes o casi grandes creadores y críticos han participado de las mismas características. Ruskin tenía las aptitudes personales requisitas para aproximarse a lo moderno-eterno, pero su circunstancia y carácter le imposibilitaron la expresión abierta. Desde dentro, en la sensibilidad de su alma, inconscientemente a través de su estilo y, finalmente, en la inevitable explosión de su sentir apasionado se reveló como demasiado humano, de carácter diabólico, expresivo de lo que debiera ser el gran artista y esteta. Mas esto sólo existió en un

nivel humano por debajo de lo que públicamente llegó a ser él para contemporáneos y académicos. Descubrir y revelar en forma *viva* lo que fue Ruskin «en realidad» es la tarea del biógrafo a lo Ramón.

Sin embargo, a cada paso dentro de la biografía tropezamos con Ramón mismo en su vivir, en sus amores, en su amor de las cosas, en su reaccionar, en el acto de rectificar los defectos en Ruksin y en su sempiterno pensar y armonizar sentido y forma. El *vive* su Ruskin, hombre y obra literaria. Y, concuerden sus conceptos con los de otros críticos o no, el lector se va adentrando en el concepto particular de la estética y la moral de Gómez de la Serna, que es nuestro contemporáneo. Parece que la historia había ido marchando inexorablemente hacia nuestro momento, uno de plenitud en el que la verdad se manifiesta más completamente que en cualquier época anterior. Si acordamos en aceptar los valores ramonianos como eternos y también como nuestros, sea correcta o no su interpretación de Ruskin desde una perspectiva «académica», será nuestra su interpretación y basta. Al convivir con Ramón mientras él convive con Ruskin, tenemos que ir ajustando nuestra sensibilidad y sistema valorativo a los suyos. Si no nos sentimos satisfechos respecto a los argumentos manejados —y cuesta trabajo sólo descubrirlos y tratar de sistematizarlos— también nos damos cuenta de que la «totalidad» del ensayo no funciona de acuerdo con los coordinados de la razón, y que es, sobre todo, obra de arte.

Como obra de arte rehúye la preocupación objetivista y la de la imitación mimética y plantea como normativa una «nueva» estética subjetivista, anti-mimética y más allá de la moralidad convencional. Arraigada en la sensibilidad romántica interpretada ramonamente y en el decadentismo, cuyos orígenes también son románticos, la *persona literaria* (Ramón, producto de estas tradiciones) se pone en contacto con la realidad de la persona íntima de Ruskin; y del esfuerzo por extraer la verdad se pone en marcha un asociacionismo libre que es creador de la forma de expresión adecuada a la realización literaria del ser y sentir de Ruskin. Nunca del todo desvanece Ramón en el acto de pensar y en el de crear. Su pensar descubre lo novelesco (a lo Walter Scott), lo dramático (a lo Ibsen) y lo pantomímico (prerrafaelista) que él no sólo comprende, sino que acepta y amolda en la expresión de esencias que no pueden comunicarse con prosa llana y corriente. En un *tour de force* creador frente al público *renueva* las estéticas anteriores utilizando las que a su parecer son sus técnicas para infundir nueva vida a su biografiado al mismo tiempo que va rectificando errores. Pero la forma y su sentido son nuevos, no recreaciones arqueológicas. La nueva forma tiene una coherencia interna en

la cual todos los elementos constituyentes se relacionan las unas con las otras. Pero al mismo tiempo la obra también alude a realidades cuya naturaleza es susceptible de investigaciones de parte del lector. Aquí es donde no hay derecho a que nos pongamos «racionales». La crítica no ramoniana —es decir, todos los que no sean él mismo— no tiene otra alternativa que la de intentar entenderle desde dentro de las estructuras que elaboró para fines específicos. Sus biografías siempre interesarán más por lo que tienen de las ideas de Ramón sobre la estética personal de lo que interesarán por lo dicho acerca del biografiado. Y lo dicho sobre el biografiado sólo podrá comprenderse desde dentro de la estructura en la cual aparece.

JAMES H. HODDIE

Dpt. of Modern Languages
Boston University
718 Commonwealth Avenue
BOSTON, Mass. 02215 (USA)

RAFAEL LEOZ Y LA INTEGRACION DE LAS ARTES EN UNA ARQUITECTURA SOCIAL

1. ARTE AL SERVICIO DEL HOMBRE

En el panorama del arte universal de vanguardia cabe subrayar, como una de las más eminentes personalidades, la amable figura del arquitecto Rafael Leoz de la Fuente, cuyos logros, de inapreciable significación arquitectónica, artística y humana, merecen contarse entre los más notables del arte contemporáneo.

Consecuciones emanadas de un asombroso e irreprochable sistema de organización espacial, cuyas leyes, basadas en los más ortodoxos principios geométricos, determinan armónicos y solemnes ritmos que confieren singular atractivo a cuantas obras se inspiran en él, desde el más problemático conjunto urbanístico, pasando por las múltiples variantes de diseño arquitectónico y de concepción de las artes plásticas, hasta la más humilde pieza de las artes aplicadas.

Dicho sistema supone, desde un punto de vista puramente arquitectónico, la tan deseada actualización de la arquitectura, que viene dada por el uso de las posibilidades más representativas de nuestra civilización, como puede ser el empleo de materiales industrializados. Unos materiales cuyo manejo se hace factible gracias a este valioso método que aporta un amplio catálogo de sugestivas combinaciones, en las que las formas estandarizadas se enlazan mediante nexos de considerable flexibilidad, proporcionando así un variopinto mosaico de resultados finales que hace desaparecer el fantasma de la abrumadora monotonía que, hasta este momento, se cernía sobre la arquitectura industrializada. A esta nueva forma de construir, muchísimo más rápida e indudablemente más económica, se añade, mediante el empleo de unos materiales de trabajo utilísimos, una nueva forma de proyectar más sencilla y mucho más interesante. En el plano artístico, supone un método de trabajo cuyas leyes no coartan, en modo alguno, las iniciativas, sino que permiten e incluso fomentan la creatividad, lo cual implica la salvación de la arquitectura como arte.

Pero su trascendencia artística se extiende mucho más allá del ámbito arquitectónico, dado que su validez universal le hace aplicable a cualquier objeto de las artes plásticas o aplicadas. De hecho, con estas redes y con estos ritmos, se han realizado desde suntuosas esculturas, inauditas vidrieras o atrayentes joyas, hasta sugestivos diseños de papeles pintados, picaportes o telas. Expresado en otros términos, estas redes y estos ritmos llevan, en sí mismos, la posibilidad de integración de todas las artes.

Avala su gran calidad artística el hecho de que sus resultados formales, extraordinariamente bellos y armónicos, coinciden con las más avanzadas tendencias de las artes plásticas. Existe una indudable relación, a veces íntima relación, entre la obra de Rafael Leoz y el constructivismo, la abstracción geométrica, el arte Op —una de las consecuencias últimas y más radicalizadas del arte abstracto— y el arte conceptual, en cuya primera exposición, celebrada en España, se encontraba representado. Pero, honradamente, no le podemos incluir en ninguna de estas tendencias, ya que ni la génesis de sus obras, ni su finalidad, coinciden con los métodos y objetivos de los artistas plásticos.

En su dimensión humana supone, a través de la alianza entre factores aparentemente tan contradictorios como belleza, acusada economía, comodidad y vertiginosa rapidez en su ejecución, proveer de vivienda digna, en breve espacio de tiempo, a millones de hombres que, distribuidos por los más diversos rincones de nuestro pequeño planeta, se ven privados de algo tan esencial para su salud, física y psíquica, como es un lugar donde vivir con la dignidad que corresponde a todo ser humano.

Esta problemática humana influyó decisivamente en su determinación de efectuar una exhaustiva investigación del espacio arquitectónico, en un esforzado intento de aunar la más rigurosa industrialización con la más extensa libertad creadora, consustancial a todo quehacer artístico.

2. BUSQUEDA DE UNA SOLUCION

Para Rafael Leoz, cuya actividad profesional se polarizó hacia la vivienda social, era evidente que sólo la industria podría resolver el urgente problema que la arquitectura tiene planteado, puesto que sólo ella está en condiciones de aportar la rapidez, el control de calidad y la economía necesarios en este momento en el que el desorbitado aumento de la población mundial obliga a construir, al ritmo más acelerado posible, mayor número de viviendas que en toda la historia

de la humanidad, con un *confort* cada vez más acentuado como lógica exigencia de la progresiva elevación del nivel de vida y con unos precios asequibles a toda la población. Por otro lado, las más trascendentales obras arquitectónicas de la historia, que fueron construidas según los más avanzados medios técnicos de su época, justifican, con su sola existencia, la aplicación de las técnicas contemporáneas de vanguardia.

Pero de tan esencial trascendencia como la industrialización de la arquitectura era la defensa de una calidad artística que le permitiera mantener su fundamental posición en las Bellas Artes. Y la búsqueda de un método adecuado que hiciera posible la asociación de la industria con el arte competía, principalmente, a los arquitectos, quienes debían buscar soluciones eficaces antes que otras ramas de la ciencia, ante la urgencia del problema, tuvieran que aportar soluciones que, por estar enfocadas desde un punto de vista técnico o económico-comercial solamente no serían totalmente satisfactorias. Evidentemente, si la técnica o la economía se vieran empujadas a decidir y sus soluciones se implantaran, puesto que, lógicamente, el cliente aceptará cualquier solución a su urgente problema, la figura del arquitecto habría perdido todo valor.

Por consiguiente, era de vital importancia la rápida elaboración de un proyecto que permitiera al arquitecto indicar a la industria qué materiales debía producir. Pero, para la realización de este cometido Rafael Leoz no podía basarse ni en las técnicas aprendidas en la Universidad y aplicadas en los grandes conjuntos de viviendas sociales de diversos tipos —17.000 en total— realizadas en compañía de otros tres arquitectos compañeros de promoción, ni siquiera en los ensayos de industrialización realizados por otros colegas. Naturalmente él conocía todas las experiencias realizadas en el mundo hacia una industrialización de la arquitectura, pero, en su opinión, el procedimiento del que hasta entonces se habían valido estaba equivocado. Escribe: «Lo que siempre se ha hecho y se sigue haciendo —y acabamos de confirmarlo en un viaje a Gran Bretaña— es partir en el trabajo de un detalle constructivo hecho con cierto material y generalmente bien realizado. A partir de este detalle, como elemento fundamental, se pretende hacer arquitectura, y las distintas empresas, en su afán de abrirse mercados, llegan a la aberración de intenta "disfrazar de Arquitectura" lo que ya han realizado industrialmente, reconociendo implícitamente, de esta forma, que lo que hacen nada tiene que ver con la Arquitectura en su sentido más amplio» (1).

---

(1) Rafael Leoz: *Redes y Ritmos espaciales*, Blume, 1969, p. 29.

Y, más adelante, comenta: «Todas las soluciones de los grandes arquitectos e ingenieros que son Torroja, Nervi, Candela, Fuller, Frei Otto, etc., no son más que soluciones estupendas de cubrición..., soluciones maravillosas de ingenio y de talento cuando nos movemos en una sola planta, pero ¡qué pocas veces podremos hacer esto!» (2).

El único camino viable era la apertura de una nueva senda mediante la investigación del espacio arquitectónico. Investigación que debía llevarse a cabo a través de la matemática, la creación más pura del cerebro humano, del que debemos esperar la solución idónea, puesto que, dado que el hombre es el único ser terrestre que puede producir obras artificiales, es decir, que no están en la Naturaleza, la imitación de ésta a ultranza es sólo un retroceso. Esta intuición de considerar el camino de la matemática y, dentro de ella, el de la geometría como el más idóneo, se ve reforzada por un hecho que él mismo constata: «En todas las grandes épocas ha habido una rigidez, un rigor matemático que no ha implicado rigor estético ni monotonía: las pirámides, la acrópolis de Atenas, las catedrales góticas... Epocas de verdadero esplendor» (3).

Y con esta confianza en los principios geométricos inicia un dilatado y laborioso proceso de investigación, con una fe en sus teorías que le hace superar la incomprensión y la indiferencia, decidido a resolver definitivamente el apremiante y enojoso problema de la arquitectura.

3. FUNDAMENTACION MATEMATICA

La trascendental importancia de esta investigación obliga a describir, aun cuando sólo sea a grandes rasgos, su fecundo proceso evolutivo.

Comienza examinando las dos maneras fundamentales de dividir el espacio tridimensional cartesiano, obedeciendo a unas normas:

1.ª Partiendo de un punto central se pueden disponer una serie de cuerpos concéntricos, cada vez mayores, cuyo centro de simetría coincida con ese punto central. Si en estos cuerpos se introducen, por ejemplo, una serie de planos, colocados con unas determinadas equidistancias angulares, se obtiene una compartimentación del espacio mediante unos cuerpos de tamaño creciente.

Cada uno de estos planos, en su intersección con los cuerpos concéntricos, da una serie de retículas planas radiales con un centro

(2) Idem, p. 41.
(3) Idem.

de simetría único. También se podrían formar retículas planas radiales partiendo de curvas espirales de distintas clases que surjan del único punto de origen del desarrollo.

Pensando en la industrialización, que presupone una repetición de tipos, este grupo de redes espaciales no es, en modo alguno, interesante, ya que las partes divisorias cambian de forma y tamaño según se alejan del centro de simetría.

2.ª La segunda forma de compartimentación del espacio es colocar infinitos cuerpos iguales, con un centro de simetría central o radial, equidistantes entre sí.

Si a estos conjuntos se les corta mediante planos que pasen por sus centros, se obtienen retículas regulares, ilimitadas, con infinitos puntos singulares. Cualquiera de estos puntos puede ser elegido como punto de origen y centro de simetría radial.

Esta forma de organización espacial sí ofrece grandes posibilidades, puesto que da idénticas divisiones en cualquier dirección. Por ello es inmediatamente aceptada. Sin embargo, es de suma importancia que esos cuerpos idénticos a los que nos hemos referido tengan la propiedad de macizar el espacio tridimensional cartesiano, es decir, que puedan estar en contacto de tal forma que la cara, vértice y arista de uno se superponga exactamente con la cara, vértice y arista del contiguo. Sólo existen cuatro poliedros que tengan esta propiedad: el cubo, el prisma recto de base hexagonal regular, el rombo dodecaedro y el heptaparaleloedro o poliedro de Lord Kelvin.

Cada uno de estos poliedros, situado junto a otros idénticos a él, de forma que coincidan caras, aristas y vértices, da lugar a una red que podemos llamar conforme. Cada arista es continuación de la contigua, siendo la unión de las aristas los vértices de la red. Además, cada una de estas retículas espaciales puede ser sometida a deformaciones geométicas, con lo que se pueden obtener cuantas redes deformadas se deseen.

El conjunto de cuerpos denominados «zuecos irregulares» por Matila G. Ghyka, a los que también atribuye la propiedad de macizar el espacio, está formado por cuerpos resultantes de la unión de una pirámide cuadrangular regular y un tetraedro, lo que no es más que una deformación de la red formada por prismas rectos de base triangular equilátera.

Una vez localizadas estas redes y aceptadas por su innegable validez, concentró Leoz su atención en la búsqueda de los ritmos que ofreciesen más ventajas.

Inició sus investigaciones en la red formada por cubos, y, en una primera etapa, trabajó sobre la retícula formada por cuadrados.

Con cuadrados se pueden formar tres unidades distintas del cuadrado y distintas entre sí:

1. Tres cuadrados formando un ángulo de 90°.
2. Tres cuadrados alineados y unidos, y un cuarto unido al central formando con él un ángulo de 90°.
3. Tres cuadrados alineados y unidos, y un cuarto que, unido a los anteriores en su extremo, forma con ellos un ángulo de 90°.

Cada una de estas unidades fue sometida a un profundo estudio sobre economía de elementos y posibilidades combinatorias consigo misma, comprobándose que la última figura reseñada es la más económica, puesto que es de la que menos ejemplares se necesitan para formar el cuadrado y las otras dos unidades, y también la más fecunda de todas, pues se combina con otra idéntica a ella, haciendo coincidir por lo menos un lado de una con otro de la otra, de unas 125 formas distintas, incluyendo las simétricas. Aproximadamente el doble de las otras dos figuras examinadas.

Sus evidentes ventajas hicieron a Rafael Leoz seleccionar este ritmo de ordenación espacial, denominándole «Módulo Hele».

A la adopción de esta forma como más idónea siguió un minucioso análisis de sus posibilidades, a través del que se descubrieron otra serie de ventajas: En su perímetro aparecen proporciones muy armónicas relacionadas con una sucesión de Fibonnaci. Su asimetría en planta permite obtener soluciones simétricas colocando las piezas asimétricamente. Y es lo suficientemente simple para ser manejada con facilidad, a la vez que permite la utilización de ritmos más complejos, derivados de combinaciones binarias, ternarias, cuaternarias... de la pieza patrón, cuando la dificultad lo requiera.

Y si pasamos al espacio tridimensional, sustituyendo los cuadrados por cubos, su manejo es aún más apasionante: dos volúmenes iguales, haciendo coincidir por lo menos una cara de uno con otra del otro, se combinan entre ellos, dando lugar a cerca de 600 piezas binarias distintas. Tres piezas iguales se combinan entre sí dando origen a más de 12.000 unidades ternarias diferentes. Y las dieciséis piezas que forman un cubo se combinan de tantas maneras distintas que es imposible calcular su número.

Por fin había encontrado un ritmo que permitía enorme variedad de posibilidades combinatorias a partir de una sola forma industrializada. Tesis confirmada en la práctica por una experiencia irrefutable que el propio Leoz expone: «Yo propuse a varios compañeros, sin que ellos lo supieran, un programa por separado, y con las mismas piezas, la misma superficie, los mismos elementos: salieron cosas

distintas, inidentificables. Ello refleja la personalidad del individuo, lo que es enormemente esperanzador» (4).

La búsqueda de estos logros se realizó con el pensamiento cifrado, exclusivamente, en la arquitectura: en su industrialización y en la defensa de su dimensión artística. Pero al materializar estas ideas en módulos idénticos de vidrio, de cartón o de plástico, y combinarlos entre sí de mil formas, descubrió que esos diseños eran también esculturas, vidrieras, artesonados... Descubrió, poco a poco, que su «Módulo Hele» no sólo era importante para la arquitectura. Y lo aplicó a otro tipo de realizaciones, aun cuando nunca se consideró artista plástico. Siempre se consideró arquitecto, pero arquitecto en el sentido más amplio y noble de la palabra, es decir, el hombre que construye edificios perfectamente útiles y, a la vez, magníficamente bellos, para el descanso y la felicidad del ser humano. En estos edificios, contribuyendo a la felicidad del hombre, se integran las artes plásticas, como la pintura y la escultura; las artes industriales, como el diseño de telas, papeles pintados, azulejos, diseños de puertas, picaportes, griferías, cubiertos, muebles... Como en los viejos tiempos de las catedrales góticas o de los palacios renancentistas, Leoz no considera las diversas artes aisladas, independientes, sino integradas todas en la arquitectura para hacer más agradable la vivienda del ser humano. Y en este sentido Rafael Leoz se consideraba arquitecto. Arquitecto del siglo XX, que también proyecta el ambiente exterior que debe rodear al edificio.

Corría el año 1960 cuando Rafael Leoz descubrió su famoso «Módulo Hele». Tras la euforia inicial comprendió que en este camino, eminentemente válido, debían existir muchas más posibilidades inéditas y siguió trabajando en él.

El «Módulo Hele» se compone de tres cubos alineados y un cuarto que, unido a los anteriores, forma un ángulo de 90º. Pero este último cubo también lo podemos situar formando un ángulo distinto, por ejemplo de 180º, tan legítimo en geometría como el anterior, creando una unidad más simple. O bien podemos unir a estos tres elementos tantas unidades como sea posible en los distintos ángulos posibles, resultando una unidad más compleja. Pero cualquiera que sea el ángulo en el que se sitúa el último cubo, se originan figuras de idéntico volumen, con la misma ley general de formación, con las que se puede trabajar sobre la misma red de cubos, pero con una forma distinta, lo que aumenta en gran proporción las posibilidades compositivas.

Dado que este ritmo y su ley general de formación aumentan las

---

(4) *Revista de Estudio de Estructura Arquitectónica* núm. 10, julio-agosto 1974, p. 41.

posibilidades compositivas, se aplica también a las otras tres redes prototipos restantes, resultando que, aplicado a la red constituida por prismas rectos de base hexagonal regular, se puen organizar seis unidades distintas de forma, aplicado a la red integrada por rombo-dodecaedros se pueden componer cuatro unidades de distinta forma, e incluso en la red compuesta por heptaparaleloedros aparece un cierto número de soluciones unitarias uniendo cuatro poliedros por sus caras hexagonales o por sus caras cuadradas. Y si, además, se hacen deformaciones geométricas proyectivas de los elementos primitivos, el número de módulos aumenta. Por tanto, dentro de cada red, encontramos una serie de formas que, aun diversas, son equivolumétricas y con la misma ley general de formación, lo que da lugar a un incremento de las posibilidades compositivas.

Puesto que cualquiera de estas cuatro redes, así como sus deformaciones proyectivas, tienen la propiedad de macizar el espacio, se puede contar con una variada serie de formas útiles partiendo de sólo cuatro poliedros: el de Lord Kelvin o heptaparaleloedro, el rombododecaedro, el prisma recto de base hexagonal regular y el cubo.

Pero Rafael Leoz buscaba un elemento aún más simple. La unidad más elemental con la que había trabajado era el cuadrado. Y el cuadrado se puede considerar formado por la agrupación de cuatro triángulos rectángulos isósceles, cuyas hipotenusas serán los lados del cuadrado.

El triángulo es la primera figura geométrico-estructural indeformable. Por otra parte, cualquier triángulo puede ser subdividido en cuatro triángulos iguales, semejantes al que les dio origen. Y, por tanto, cuatro triángulos iguales se pueden agrupar formando uno idéntico a ellos, pero cuatro veces mayor. He aquí un camino de organización de lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño.

Pero, dada la existencia de múltiples formas triangulares, debía delimitar cuáles eran interesantes para el fin que se había propuesto.

El estudio de las propiedades métricas y armónicas de los triángulos desembocó en dos importantes conclusiones:

1.ª Todos los triángulos interesantes y curiosos que ha estudiado el hombre son susceptibles de ser descompuestos en triángulos rectángulos iguales:

2.ª No hay más que tres triángulos rectángulos importantísimos:

— la escuadra, que es la mitad de otra escuadra;
— el cartabón, que es la mitad de un triángulo equilátero (con seis triángulos equiláteros se forma un hexágono regular);

— el hemipitagórico, en que un cateto es la mitad del otro. Es la mitad de un triángulo pitagórico: triángulo isósceles en que la base es igual a la altura.

Analizando las posibilidades combinatorias de cada uno de ellos, comprobó que, reuniendo cuatro iguales, se pueden formar una serie de paralelogramos distintos. Con cuatro escuadras se puede formar un cuadrado de lado igual a la hipotenusa y otros tres paralelogramos de distinta forma, pero de igual superficie. Con cuatro cartabones se pueden formar seis paralelogramos equisuperficiales distintos, y con cuatro triángulos hemipitagóricos siete paralelogramos equisuperficiales de distinta forma. Uno de ellos es el cuadrado, como en la escuadra. En total, se consiguen 16 paralelogramos distintos —puesto que el cuadrado se repite— partiendo de sólo tres formas triangulares.

Las retículas sobre las que trabaja son diferentes, según el triángulo empleado. La que sirve de base para trabajar con paralelogramos derivados de la escuadra es la formada por cuadrados, subdivididos a su vez en cuatro cuadrados iguales con su correspondiente diagonal. La retícula para paralelogramos derivados del cartabón es la formada por triángulos equiláteros, divididos en cuatro triángulos equiláteros iguales, con sus tres alturas dibujadas. Y la empleada para derivados del hemipitagórico es la formada por cuadrados, divididos a su vez en cuatro cuadrados iguales, en que cada vértice ha sido unido por líneas rectas a los puntos medios de los dos lados no concurrentes en él.

Y es factible ampliar, aún más, el número de formas uniendo cada uno de estos dieciséis paralelogramos con otros cuatro idénticos, con el ritmo de ordenación establecido en el «Módulo Hele», es decir, tres paralelogramos idénticos consecutivos y un cuarto, idéntico a los anteriores, unido a ellos en todos los ángulos factibles en la retícula sobre la que se trabaja.

Aplicando este ritmo, con los cuatro paralelogramos derivados de la escuadra se obtienen dieciocho módulos equisuperficiales distintos; con los seis derivados del cartabón se forman veintinueve módulos distintos, y con los siete paralelogramos derivados del triángulo hemipitagórico, treinta y uno.

Si pasamos al volumen, convirtiendo los dieciséis paralelogramos en prismas y los combinados con idéntico ritmo, el número de módulos distintos llega a ciento ochenta y seis.

Más: puesto que la retícula derivada de la escuadra y la derivada del triángulo hemipitagórico producen cuadrados, pueden superpo-

nerse, y, por tanto, trabajar con diez piezas planas distintas, siendo el cuadrado el punto de unión entre las unidades de los dos sistemas. La distinta combinación de estas diez piezas da cuarenta y dos módulos planos distintos. Y, en volumen, la combinación de diez prismas, da ciento quince módulos equivolumétricos diferentes.

Todo ello significa que, partiendo de sólo tres elementos triangulares distintos, se puede conseguir un asombroso número de formas diversas, que aumentan considerablemente las posibilidades de variedad, mientras los elementos a estandarizar son escasísimos.

La retícula de la escuadra y la del cartabón no son superponibles. Son dos proyecciones según dos direcciones distintas del mismo poliedro de Lord Kelvin.

El poliedro de Lord Kelvin, o heptaparaleloedro, es una figura formada por seis cuadrados y ocho hexágonos iguales, todos con la misma longitud de lado. Estos polígonos son paralelos dos a dos a siete planos distintos.

Si esta figura se inscribe en una pirámide cuadrangular regular, y se dibuja en su base cuadrada la retícula de la escuadra y en las caras laterales la retícula del cartabón, se puede apreciar cómo una retícula es proyección oblicua de la otra. Y si este poliedro se corta por secciones planas, paralelas a las caras cuadradas, pasando por puntos singulares, se producen cuadrados y octógonos semirregulares, es decir, polígonos que pertenecen a la retícula de la escuadra. Pero si las secciones planas se dan paralelas a la cara hexagonal obtendremos hexágonos regulares o semirregulares que pertenecen a la retícula del cartabón. Esto equivale a afirmar que las tres retículas básicas —la de la escuadra, la del cartabón y la del hemipitagórico— no son más que visiones distintas, a través de secciones planas, de la red espacial patrón formada por heptaparaleloedros.

El propio Leoz manifiesta: «El complejo formado por la pirámide cuadrangular, considerada como la agrupación de cuatro pirámides —cuyas bases son cuatro escuadras iguales—, que coinciden con el eje central, y un poliedro de Lord Kelvin inscrito en su interior, es posiblemente la representación volumétrica simbólica y compendiada más interesante que yo conozco de la arquitectura, de su contenido, de sus funciones y de las interrelaciones entre todos sus aspectos y funciones» (5).

Otra posibilidad de ampliar el número de formas es someter las figuras a transformaciones equisuperficiales. En plano, si hacemos que el perímetro de una figura pase por determinados puntos y que las líneas que unen entre sí estos puntos dos a dos, sin interferirse

(5) Rafael Leoz: *Redes y Ritmos espaciales*, Blume, 1969, p. 156.

ellas mismas, cumplan ciertas normas de simetría axial o puntual, podemos obtener una serie de figuras planas equisuperficiales entre sí y equisuperficiales a la figura que sirvió de punto de partida, que, como ésta, conservan la propiedad de macizar el plano.

Hay que tener en cuenta que la línea que sustituye a los lados puede ser simple o compuesta y que las curvas pueden ser arbitrarias o geométricas. Pero, siempre, todas las líneas tienen que cumplir las leyes de simetría dadas. Como el número de líneas curvas, quebradas o mixtas con que podemos sustituir los lados de las figuras es prácticamente infinito, el número de retículas planas distintas es también infinito.

En plano se aplicó a los tres sistemas reticulares: el de la escuadra, el del cartabón —en el que se pueden considerar incluidos el sistema del triángulo equilátero, compuesto de dos cartabones, y el sistema del hexágono, compuesto de seis triángulos equiláteros— y el del hemipitagórico, y, consiguientemente, a los dieciséis paralelogramos que con estas retículas se han formado.

En volumen es aplicable a los cuatro sistemas primitivos que podían macizar el espacio. Como poliedros tridimensionales están sometidos a deformaciones tridimensionales, en las que se conservan los vértices, las aristas que los unen, los volúmenes y la propiedad de macizar el espacio. Cada uno de estos poliedros deformados da lugar a una nueva retícula espacial, creando así un mundo formal de posibilidades plásticas y armónicas inimaginable.

Logros que justifican ampliamente aquella intuición de buscar en la geometría pura la solución definitiva que permitiera industrializar la arquitectura sin renunciar a la dimensión artística que siempre tuvo. En qué proporción existe esa dimensión artística en este sistema, fundamentado en la matemática, queda magistralmente definido en el texto de su único libro (6), que redactó con la diáfana sencillez del profesional de gran valía que busca, esencialmente, la perfecta comprensión de su espléndido descubrimiento: «En la solución del problema aquí planteado los tres triángulos distintos y los cuatro poliedros representan el rigor, la geometría y el orden; y el ritmo espacial con que los combinamos representa el arte y la armonía: es la aportación del espíritu humano para ordenar la materia» (7).

---

(6) *Redes y Ritmos espaciales*, Blume, 1969. Fue escrito en 1965 aun cuando no se publicó hasta 1969.

(7) Rafael Leoz, *Redes y Ritmos espaciales*, Blume, 1969.

4. APLICACIONES

Los beneficios que este trabajo reporta a la arquitectura son notables: evita que la arquitectura se convierta en una mera técnica. Facilita enormemente la tarea del arquitecto proporcionándole un sistema y unos módulos con los que podrá trabajar tridimensionalmente desde el primer momento, ahorrándose una serie de tentativas previas. Permite que el arquitecto, al introducir la combinatoria en el arte de componer y tranquilo respecto a los pequeños detalles, previamente solucionados por la industria, se ocupe de lo que realmente debe ser su tarea: problemas generales y básicos de orientación, de psicología de masas, topografía, ambiente, microclimatología, paisajismo... Perfecciona el racionalismo, movimiento algo deshumanizado, aunque perfectamente comprensible como reacción lógica contra el eclecticismo arquitectónico del siglo XIX. Contra él surge de nuevo una voluntad de estilo en Gaudí y en otros varios arquitectos coetáneos, o levemente posteriores, en toda Europa. Es el mundo de la Secesión Vienesa, del modernismo español, del art nouveau de Francia y Bélgica... Tras el modernismo, el siglo XX aporta nuevas tendencias con sus consiguientes soluciones. Unas buscan una sensibilización más viva. Otras, eminentemente racionalistas, preconizan no sólo la funcionalidad de la arquitectura, sino también su absoluta desnudez ornamental. Leoz se inscribe en estas corrientes de tipo racionalista pero intentando al mismo tiempo crear una expresividad de la forma arquitectónica y de su complementación —escultura, vidriera, mobiliario— partiendo de un mismo sistema constructivo.

Es evidente que la técnica contemporánea puede llevar a cabo fácilmente la realización práctica de esta idea, así como el enlace y cosido de macroelementos, aunque, naturalmente, habrá que efectuar una serie de estudios previos en colaboración, hasta determinar qué elementos se industrializarán —ya que tienen que ser pocos y muy rígidos—, dónde deberán unirse y qué materia posee una elasticidad tal que permita los más variados ensamblajes. Por consiguiente, es imprescindible la íntima colaboración entre la idea y la correcta técnica, tanto arquitectónica como de otras ramas, aplicando a la arquitectura soluciones que previamente se han dado a determinados problemas. Exclama Leoz: «Yo me pregunto por qué el problema de las goteras —verdadero calvario para los arquitectos— no lo soluciona un ingeniero naval, o por qué los problemas de aislamiento térmico no los soluciona un ingeniero aeronáutico, que ya los han resuelto» (8).

Es más, en un mundo tan especializado como el nuestro el arqui-

(8) *Revista Estudio de Estructura Arquitectónica* núm. 10, julio-agosto 1974, p. 41.

tecto debería trabajar en estrecha colaboración con una serie de especialistas: psicólogos, sociólogos, economistas, estetas... Un equipo que, estudiando las polifacéticas necesidades del hombre, combinando la ética con la estética, creara la vivienda más adecuada para el ser humano. Una vivienda evolutiva —ampliable o reducible—, cuyos elementos vitales, al alcance de todos, pudieran ser repuestos fácilmente por sus propietarios, cómoda, bella, luminosa. En este aspecto el problema es monetario. Afirma Leoz: «Las tarifas de los arquitectos no dan para tener dos técnicos de categoría, un sociólogo de talento, un psicólogo y un esteta; los honorarios no dan para tanto» (9).

Ahora bien, estos equipos, perfectamente coordinados, deben estar siempre dirigidos por el arquitecto, que marcará las líneas generales y cuya influencia debe ser decisiva.

Aun cuando este sistema se creó para resolver problemas puramente arquitectónicos, su trascendencia en otros campos no fue menor. Con esos mismos módulos, sobre las mismas redes y con idéntico ritmo, se pueden diseñar esculturas, muebles, joyas, vidrieras y otros mil objetos que podemos englobar en las artes aplicadas.

Con este sistema se diseñaron unos elementos de mobiliario cuya distinta combinación permite formar los más variados enseres hogareños —mesas, sillas, camas...— cuya incompleja convertibilidad supone una cómoda adaptación a los más diversos menesteres, mientras que su gran utilidad representa un importante ahorro de espacio, cualidades de notable trascendencia en la vivienda social, en función de la que se había desarrollado toda esta investigación.

También revoluciona el campo de la vidriera con variaciones que afectan a la forma, al color y al volumen. El empleo de módulos tridimensionales determina una vidriera volumétrica con infinitas posibilidades formales mediante la diversa combinación de los módulos que la configuran. Estos módulos, diseñados según el ritmo espacial del módulo Hele y realizados en cristal de colores puros, se engarzan en armónicos ritmos que, atravesados por la luz, determinan infinitos e insospechados matices. Pero la luz solar, en su camino hacia el ocaso, varía su ángulo de incisión. Circunstancia que provoca una continua metamorfosis en las tonalidades, las luces y las sombras. Así el volumen y la luz, protagonistas de singular importancia en toda la obra de Leoz, dotan a la vidriera de una atrayente belleza en perpetua dinámica.

Con idéntico ritmo combinatorio se pueden elaborar, y de hecho se han llevado a cabo, tapices volumétricos, artesonados, picaportes

(9) Idem, p. 49.

y todos los objetos tridimensionales que se incluyen en las artes aplicadas.

En plano, las redes y sus deformaciones permiten componer innumerables diseños de tejidos, pavimentos, papeles pintados, moquetas, azulejos...

Es indudable que si todos estos elementos, que conforman la vivienda actual, se realizan dentro de un mismo sistema, con infinitas variaciones para los distintos hogares, el conjunto resultante poseerá una exquisita armonía, indiscutible sustentadora de belleza.

Armónica belleza que permanece inalterable en piezas no específicamente arquitectónicas como telas, joyas o esculturas.

Los diseños de telas, realizados mediante deformaciones de redes espaciales, presentan formas totalmente geométricas aun cuando, en alguna ocasión, evoquen estilizaciones de animales, peces o plantas, y, en su mayor parte, ostentan características propias del arte Op. Es más, en 1966 Leoz presenta obras suyas junto a las de Barbadillo, Estrada, Sempere y Equipo 57, en una exposición de arte Op celebrada en la Galería Edurne de Madrid, donde, simultáneamente, se presentó un desfile de modelos en el que se lucieron telas inspiradas en aquellas aportaciones plásticas.

Sus esculturas, de singular belleza plástica, presentan unas características formales en íntima relación con algunas tendencias escultóricas contemporáneas. Unas, inspiradas en formas geométricas que permiten inscribir y circunscribir a otras, forman sugestivas combinaciones que nos hacen pensar en el constructivismo. Otras, semejantes a andróginos, son el resultado de combinaciones de piezas ordenadas con el ritmo del «Módulo Hele» y en ellas late una cierta dosis de expresionismo. En ambos casos la extraordinaria sensibilidad de Rafael Leoz, auxiliada por el acertado manejo del sistema por él concebido, confiere a su escultura una belleza realmente sugestiva. Por desgracia, muy pocas esculturas se han llegado a realizar en gran tamaño, y menos aún se exhiben al público, ya que su mayor parte, incluso las que se hicieron para la Bienal de São Paulo, se encuentran en colecciones privadas. Sin embargo, el inconmensurable número de maquetas escultóricas que reflejan la sensibilidad y la forma de hacer de su autor, compensa, en cierta forma, este déficit. Tanto en maquetas como en esculturas resalta la gran diversidad de materiales empleados, que se justifica por el deseo de elegir siempre el más idóneo para la expresión de la idea. Pero sea cual fuere la materia elegida, nunca se falsificó, ni en su color ni en su tratamiento, manejándose siempre con la misma autenticidad llena de respeto por sus propiedades intrínsecas.

Pero debemos recordar una vez más que todas estas consecuciones ni fueron perseguidas a priori ni constituyen la principal finalidad en el trabajo de Leoz, sino que surgen como derivaciones de un genial macrosistema cuya extensa validez hace posible la integración de todas las artes. Esta peculiaridad hace pensar en el Bauhaus, organización alemana de enseñanza que instruía sobre arquitectura, arte y artesanías, en teoría y en práctica, con un criterio de unificación estético y social, pues el Bauhaus se propuso destruir la barrera entre artista y artesano. Sin embargo, es evidente que mientras en el Bauhaus la integración de las artes se pretende realizar mediante la colaboración entre autores de los más diversos campos, en Leoz se realiza a través de un sistema único de tan inusitada eficacia que puede conformar cualquier objeto, plano o volumétrico, perteneciente a cualquier tipo de arte.

Sin embargo, estos asombrosos resultados no consiguieron satisfacer a Rafael Leoz, quien buscaba, dentro de este sistema, un cuerpo aún más simple con el que alcanzar estos o mejores resultados. Y en este sentido trabajó hasta su muerte. Algo sabemos de su investigación en la etapa final de su vida. Se dio cuenta de que el cubo está formado por 392 tetraedros, la mitad de los cuales es simétrica a la otra mitad. Leoz venía buscando esta forma desde hacía mucho tiempo. Ocho días antes de su muerte, ocurrdia el 28 de julio de 1976, comunicó a su familia que había encontrado lo que estaba buscando: una figura que consideró como el átomo de las figuras geométricas.

Cómo era exactamente este tetraedro, qué posibilidades nuevas abría a la arquitectura y al arte, problemas, combinaciones, aplicación práctica..., todo iba a quedar plasmado en un nuevo libro que se titularía *Arquitectura molecular hiperpoliédrica.* Una vez más la muerte prematura y el hecho de no haber podido dedicar todo su tiempo a la investigación nos deja sin conocer y, por tanto, sin podernos servir de unas investigaciones muy avanzadas. Aunque siempre queda la esperanza de que sus colaboradores en la Fundación que lleva su nombre y que se creó para la investigación arquitectónica, puedan reconstruir este trabajo, profundizarlo y continuar por el camino que él abrió con tanto esfuerzo.

5. FUNDACION RAFAEL LEOZ

El título completo y exacto de la Fundación es «Fundación Rafael Leoz para la investigación y promoción de la Arquitectura Social». Se constituyó en 1969, pero la investigación de Rafael Leoz sobre la ar-

quitectura, y más concretamente sobre la arquitectura social, comienza muchos años atrás. El «Módulo Hele» lo creó ya en 1960. Sin embargo hubo de superar largos años en los que su trabajo no era conocido ni valorado en España, a pesar de su nombramiento como profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, de Madrid, en 1965. En este estado de cosas llegó un momento en que, a pesar de su acusado españolismo, decidió marcharse a trabajar al extranjero en busca de una comprensión y un estímulo. Así le sorprendió el general Castañón, también arquitecto y, por entonces, ayudante de la Casa Militar del Jefe del Estado, a quien expuso la situación. Como consecuencia nació, con fecha 26 de febrero de 1969, la Fundación Rafael Leoz, institución de carácter privado, clasificada, por Orden ministerial de 28 de agosto de 1969, como benéfico-docente.

Sus objetivos, claramente definidos en el título, son la investigación y promoción de la Arquitectura Social.

Una investigación desarrollada en tres vertientes: el ser humano, el espacio arquitectónico y la industria, origen de la materia constructiva. Triada fundamental para la realización de una vivienda paradigmática.

Cada uno de estos temas constituye un amplísimo campo de investigación y presupone un equipo de especialistas, en este caso organizado en estrecha relación con la industria privada, en el que figuran, además de arquitectos e ingenieros, economistas, sociólogos, artistas y humanistas.

Aunque fuera de lo usual, la presencia en el equipo de especialistas en tan diversas materias es imprescindible. Sólo ellos pueden, mediante el estudio de señalados aspectos de fisiología, anatomía, psicología, sociología, etc., determinar las auténticas y complejas necesidades —físicas, espirituales y sociales— del ser humano, que deben ser satisfechas en el ámbito arquitectónico, cuya investigación se lleva a cabo teniendo como base y guía el sistema de redes y ritmos espaciales establecido en años precedentes por su presidente vitalicio y más tarde director general, Rafael Leoz.

La adopción de este sistema, con el que se determinan aspectos puramente espaciales, como topología combinatoria espacial, dimensiones óptimas o coordinación dimensional, no implica la pretensión de definir un sistema constructivo determinado. Muy al contrario, característica esencial del método leoziano es la permisión y estímulo de la creatividad. Su propio autor lo confirma: «Perseguimos siempre la creación de sistemas que engendran a su vez nuevos sistemas, porque éste es, sin duda, el camino más fértil» (10).

(10) *Revista Presente-Futuro* núm. 1, noviembre 1971.

Tampoco la investigación sobre la materia supone un deseo de establecer materiales fijos de construcción, sino simplemente la persecución de un conocimiento lo más amplio posible sobre los elementos constructivos que se elaboran o se podrían elaborar industrialmente, por lo que todo el complejo mundo industrial, con sus posibilidades materiales y sus coyunturas económicas, actuales y futuras, es objeto de especial atención.

Toda esta investigación, suscitada por el deseo, puramente humanista, de proporcionar un hábitat digno al amplísimo sector humano al que va dirigida la vivienda social, encuentra su necesario complemento en la promoción de este tipo de arquitectura, aconsejada por la necesidad urgente de solucionar un problema que afecta a millones de personas en nuestro planeta.

Esencial para el reconocimiento y difusión que, a nivel internacional, alcanzaron estas teorías fue la presencia de Rafael Leoz en exposiciones, premios y congresos, que le permitieron recorrer prácticamente toda América y casi toda Europa, exponiendo, con un entusiasmo carente de todo orgullo, su afortunado descubrimiento y presentando maquetas, proyectos, esculturas, vidrieras... y dos importantes películas: «Módulo Hele», realizada en 1967, y «Arquitectura hacia el futuro», presentada en 1969, año de la constitución oficial de la Fundación, a cuya sede, en Madrid, acuden, junto a los españoles interesados en estos temas, becarios procedentes de los más diversos países.

Estas fueron las metas perseguidas y conseguidas por Rafael Leoz en su Fundación. En ningún momento sus objetivos fueron puramente lucrativos. Muy al contrario, ayudado por aportaciones de diversas entidades públicas y privadas, pretendió realizar obras auténticamente paradigmáticas, rechazando las que por sus circunstancias nunca podrían serlo. De su puño y letra quedan unas notas, posiblemente escritas en 1969, en las que señala: «La Fundación no se puede ni se debe sostener a base de los ingresos de un «estudio de arquitectura», aunque trabajos de este tipo, muy seleccionados, pueden llegar a suponer, en el futuro, un volumen de ingresos muy importante... Una Fundación debe perseguir en todo la ejemplaridad, al contrario de una oficina técnica que se mueve principalmente por móviles comerciales... En cuanto el trabajo se aparta de los fines, y sobre todo del espíritu de la Fundación, debe ser rechazado, y hablo no sólo de la obra en sí misma, de su circunstancia.»

La importancia de las teorías leozianas, unida a la ejemplaridad de las escasísimas obras que surgieron de ellas, hizo afirmar a Ivan Kunt, «La Fundación Rafael Leoz, de España, convertirá a Madrid en la futura Meca de la Arquitectura Social.»

Sin embargo, el primer edificio oficial en el que se materializaron todas sus investigaciones no fue un bloque de viviendas sociales, sino la Embajada de España en Brasilia. Su construcción suponía la confirmación definitiva de la extensa validez de este método, aplicable tanto a la sencilla vivienda como a un fastuoso edificio público. Y esta demostración fue la verdadera causa que motivó la aceptación de este encargo apartado por completo de la vivienda social, y con unas dificultades de realización derivadas del hecho de ser una embajada, edificio de por sí suntuoso y complejo, y acentuadas por su enclave en Brasilia, ciudad ejemplar en muchos aspectos y, desde luego, la más representativa del siglo XX.

La Embajada española, a la que se asignó un terreno situado en la zona sur del Barrio de las Embajadas, con una superficie de 100×250 metros cuadrados y con una pendiente de un 4 por 100 de desnivel hacia el lago de la ciudad se proyectó, dentro de las redes y formas utilizadas en la Fundación, con hiperprismas hexagonales —figuras compuestas por cuatro prismas hexagonales superpuestos, del segundo de los cuales se proyectan seis paralelepípedos de base rectangular y caras cuadradas— organizados sobre la red del cartabón, con un criterio absolutamente funcional.

El programa total de edificación consta de siete partes muy definidas y con características propias: cancillería, consulado, residencia del embajador, recepción, servicios, viviendas y área cultural. Construidas a distintos niveles, se concentró el 4 por 100 de desnivel en el centro del edificio y se situó la zona más representativa y noble en un nivel superior. Las funciones específicas de cada sector se individualizan mediante los paralelepípedos que, partiendo de los hiperprismas se proyectan al exterior como miradores, terrazas o galerías.

Pero estas solemnes armonías poliédricas con su geométrica suntuosidad quedarían preñadas de una frialdad inevitable sin el sabio manejo de la vegetación y el agua, la luz y el espacio, en esta arquitectura de microclimas en la que se repiten, tanto desde el punto de vista plástico como desde el funcional, los aspectos más significativos de la forma de hacer española. Es frecuente el paso de pequeños recintos a perspectivas extraordinariamente luminosas, la jardinería, el agua como decoración a la vez que reguladora de la microclimatología, terrazas, muros ciegos, profusión de patios interiores..., una arquitectura introvertida que se ha querido fundir con el paisaje y con el clima brasileiro.

La decisión de mantener en Brasilia las constantes más significa-

tivas de la forma de hacer española se debió a dos factores concurrentes: por un lado, los planificadores de la ciudad habían pensado que el Barrio de las Embajadas fuera, en cierto modo, expresión de la fisonomía de los distintos países; por otro, la similitud climatológica con España favorecía la utilización de motivos y materiales típicos de la arquitectura española.

Siguiendo el espíritu y el estilo de la Fundación, que por su orientación hacia la vivienda social debía diseñar edificios muy económicos y perfectamente útiles, cuyo atractivo radicara en su concepción, no se utilizaron materiales ricos y costosos, aun cuando alguno de este tipo aparezca en algún aposento de singular relevancia. La atrayente suntuosidad de la Embajada se cifró en su concepción, en sus volúmenes, nunca en la materia constructiva, cuya sencillez es un prodigio de depuración y armonía. Los interiores van enlucidos y pintados en blanco, con pavimento de cerámica color ocre y carpintería de madera para barnizar. En el exterior, la macroestructura se realizó en hormigón armado, con encasetonado visto en accesos y voladizos. Los paramentos de fabrica de ladrillo, se terminaron con revoco pétreo de color rojo Venecia. La carpintería es de aluminio anodizado, los acristalamientos de luna parsol color gris humo, las losetas, prefabricadas, de garbancillo.

Estos sencillos materiales, de colores sobrios y elegantes, que armonizan entre sí tanto como con el terreno de Brasilia, dan forma al ambicioso proyecto de Rafael Leoz que, con la colaboración del equipo de la Fundación, se concluye en 1976, inaugurándose con asistencia del duque de Cádiz, quién, en nombre del Rey de España, impone a Rafael Leoz la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, concedida por Real Decreto de 11 de abril de 1976, en atención a los relevantes méritos de este artista humanitario que supo enlazar la utilidad y la belleza en un conjunto arquitectónico en el que se reúne la solemnidad de las antiguas construcciones, con la luminosa belleza de la estética actual, dando como resultado una auténtica obra de arte contemporáneo para la ciudad más representativa de nuestro siglo.

Y como todo llega, también llegó la oportunidad de materializar las investigaciones de tantos años en un grupo de 218 viviendas sociales, de carácter experimental, que encargadas por el entonces denominado Ministerio de la Vivienda, se construyen actualmente en Torrejón de Ardoz, siguiendo fielmente el proyecto elaborado por Leoz y aprobado entusiásticamente por el Ministerio en vida del arquitecto.

En este caso la unidad base que, superpuesta, va formando los distintos bloques, son cuatro cubos ordenados según el ritmo espacial

del «Módulo Hele». De ellos, tres corresponden a vivienda y un cuarto a terraza, cuya ubicación, diferente según los pisos, confiere a la obra una calidad de auténtica escultura en la que vanos y volúmenes, perfectamente compensados, se distribuyen en un todo armónico, en el que la estructura de la conexión entre los distintos bloques, así como su distanciación del terreno por airosos pilares, acentúan esta calidad de espléndida macroescultura atravesada por infinitos vanos que inundan de luz el conjunto al tiempo que lo relacionan con el espacio exterior.

Pero toda esta belleza pláctica responde a una profunda y auténtica funcionalidad. La combinación de terrazas con espacios cerrados pretende mantener la mayor intimidad posible en cada una de ellas, así como su amplitud, al igual que la zona abierta en la base del edificio, prevén un espacio donde desarrollar la actividad de tiempo libre de unas familias que quizá en ningún momento, a lo largo de todo el año, puedan salir de su domicilio. Una vez más, Leoz ha demostrado, con soluciones concretas, la íntima relación utilidad-belleza.

Tenía proyectado —ignoro si llegará a realizarse— amueblar estas viviendas con los módulos de mobiliario a los que antes aludimos para que, dotando de la máxima utilidad y convertibilidad a los diversos enseres, se pueda aprovechar al máximo el espacio, inevitablemente escaso.

Al margen de la arquitectura oficial, construyó un amplio chalé unifamiliar, para su cuñado, en Cádiz. También aquí empleó, como unidad base, cupos ordenados con el ritmo espacial del «Módulo Hele», creando una serie de patios interiores que inundan de luz la arquitectura. Del mismo modo que en la arquitectura oficial, la belleza del edificio estriba en los volúmenes, en su distribución armónica, en su sobrio equilibrio. Las paredes, encaladas en blanco, no se adornan con ricos materiales, por lo que el edificio puede lucir esa armonía geométrica, esa sobriedad solemne, inconfundible en las obras de Rafael Leoz.

Características que volvemos a encontrar en todas las otras manifestaciones de su espíritu creador, entre las que destaca su obra escultórica, cuyas formas se inspiran directamente en las combinaciones modulares de finalidad, en principio, arquitectónica o bien las figuras geométricas tantas veces seccionadas, deformadas, manejadas de mil formas, en el curso de su investigación espacial. A este segundo grupo pertenece la escultura que se exhibe en el Museo al Aire Libre del paseo de la Castellana, de Madrid, una de las pocas que llegaron a concluirse, aun cuando el número de maquetas es considerable.

Dicha escultura, absolutamente geométrica, se compone de un heptaparaleloedro inscrito en un cubo, formado a su vez por cuatro tetraedros o pirámides. Idéntico conjunto, repetido a menor escala, se inscribe en el primero y un tercer conjunto, aún más pequeño, se inscribe en el segundo. Su estructura de complejas formas superpuestas sometidas a un orden, realizada en acero inoxidable, evoca las cristalizaciones de la Naturaleza. En principio se proyectó la utilización de cristal óptico en las caras de los poliedros, pero el enorme costo que suponía materializar la escultura en este material, aconsejó dejar las caras simplemente insinuadas por las brillantes aristas, que conservaron el color natural del acero, pues como ya antes apuntamos, Leoz siempre pensó que los valores estéticos surgen como expresión de una honestidad técnica y una autenticidad en el empleo de la materia.

Pero quizá sea en la vidriera, como, por ejemplo, la del Museo de Arte Contemporáneo de Cuenca, donde Leoz infunde más vida a la materia. Los módulos de cristal —«Módulos Hele», repetidos en cristal de colores puros— engarzados en rítmicas armonías de color, laten bajo la vida que les confiere, más aún que su accidentada superficie, la reverberación de la luz que, según su intensidad y su ángulo de incidencia, mezcla de mil formas los colores, los aviva o los apaga, dotando a la materia de vida propia.

A pesar de su aparente diversidad, existe una intensa conexión entre todas las actividades de este artista polifacético, pues detrás de cada una de las manifestaciones concretas de su sensibilidad, aparece siempre, inevitablemente, ese gran sistema que unifica y define la obra de Leoz, que, a pesar de su evidente escasez en cuanto a trabajos concluidos se refiere, es suficiente para evidenciar la validez de este sistema. Un sistema de tan espléndidos resultados que integra a su autor, como personalidad indiscutible, en el arte universal de vanguardia.

7. RECONOCIMIENTO INTERNACIONAL Y VALORACION

Fuera de nuestra fronteras, se le reconoció, desde fecha muy temprana, como uno de los mejores arquitectos del mundo. Ya en 1960, año de la consecución del «Módulo Hele», es incondicionalmente apoyado por el ingeniero francés Jean Prouvé, quien, años más tarde, en 1969, presenta, con auténtico entusiasmo, el libro de Leoz. En 1961 se le concede Mención Especial honorífica en la Sexta Bienal de Arte de São Paulo (Brasil). En 1962 Le Corbusier queda realmente entusiasmado con el trabajo de Leoz y le presenta en el Cercle d'Etudes Architecturales, de París, del que se le hace miembro a propuesta de

Le Corbusier, apoyado siempre por Jean Prouvé. En adelante los premios van en aumento. En 1967, en el Perú se le nombra Miembro Honorario del Colegio de Arquitectos, y el propio presidente le concede la máxima condecoración peruana: el Gran Sol del Perú. En Milán, se le concede el Premio Internacional de las Artes «La Madonnina», instituido por el Ayuntamiento y Diputación de Milán, concedido en atención a su espíritu renovador y a sus realizaciones artísticas de resonancia mundial, particularmente en el dominio de la arquitectura, de gran trascendencia social y técnica. Y en el Congreso Mundial de UIA, celebrado en Praga, se le concede el premio de mayor interés arquitectónico a su película «Módulo Hele». En 1968 fue propuesto para el Premio Nobel de la Paz por la Sociedad Boliviana de Arquitectos, de la que era Leoz arquitecto honorario, y por la mayoría de los países hispanoamericanos, con el apoyo de los principales organismos profesionales de Bélgica, Francia, Suiza, Italia y Checoslovaquia. En 1969 recibe el Máximo Galardón en el Congreso Mundial de UIA, celebrado en Buenos Aires, por su segunda película «Arquitectura hacia el futuro». Su último reconocimiento a nivel internacional fue la Cruz Imperial del Japón, distinción que le fue entregada por un grupo de profesionales japoneses, durante su última estancia en Brasilia, en mayo de 1976. Dos meses después moría, en Madrid, el gran arquitecto.

En estos últimos años también España —la España que nunca quiso abandonar, a pesar de las tentadoras ofertas de diversos países entre los que se destacó hispanoamérica y, aun con más insistencia, Rusia— le otorgó tres condecoraciones de singular relieve, además de la ya citada Gran Curz de Alfonso X el Sabio, la Medalla de Oro 1970 de la Editorial Quevedo, la Gran Cruz del Mérito Civil y la Cruz de Caballero de Isabel la Católica.

Su prestigio se extendió por toda la cultura occidental. Universidades y centros profesionales de prácticamente toda Europa y América se honraban con su presencia invitándole constantemente a exponer sus teorías sobre organización espacial. Y así, con su aire de sabio distraído, habló en el Cercle d'Etudes Architecturales de París, en el Conservatoire d'art et métiers de la misma ciudad, en el Instituto Politécnico de Munich, en la Facultad Federal de Arquitectura de Río de Janeiro, en la Universidad Mackencie de São Paulo, en la Universidad de Columbia, Nueva York, y en innumerables centros más, de Venezuela, de Méjico, Colombia, Perú, Uruguay, Argentina..., además de las conferencias pronunciadas en nuestra península: Lisboa y prácticamente todas las universidades y organismos profesionales de España.

Y en todo el ámbito cultural de Occidente los más acreditados ingenieros y arquitectos alaban entusiástica y públicamente al ingenioso hallazgo de Rafael Leoz. Desde el famoso Le Corbusier, uno de los primeros en apoyarle, que no tuvo inconveniente en afirmar: «Existe actualmente un genio de la arquitectura en el mundo. Es el español Rafael Leoz», se pronunciaron a su favor otros muchos colegas: «Es la idea más trascendental en lo que va de siglo», afirma Wogenscky, mientras que M. Dubuisson declara: «Los trabajos de Leoz marcarán un hito en la historia de la arquitectura». El español Luis Moya expone: «El trabajo de Rafael Leoz me parece extraordinario, de los que pocas veces se habrán hecho en el mundo». Otro arquitecto español, Secundino Zuazo, explica: «Creo que siguiendo sus orientaciones podemos llegar a normas de utilización de los procedimientos constructivos que pueden hacer que la labor de Leoz sea histórica». El venezolano Carlos Raúl Villanueva confiesa: «Hoy día la arquitectura no busca el efecto monumental sino la felicidad de los seres humanos. La vivienda es un problema vital para la humanidad. Leoz ha hecho que desapareciera en mí la preocupación a que desapareciera la arquitectura dominada por la ingeniería y técnica fría de la construcción». Y el arquitecto portugués Alvez de Souza manifiesta: «La escuela española de Leoz se ha puesto a la cabeza de la adquitectura social en el mundo al recoger la antorcha que nadie había vuelto a empuñar desde la caída de la Bauhaus en Alemania». Y el mismo Mies van der Rohe, director del Bauhaus desde 1930, año del traslado de la escuela a Berlín, hasta 1932, en el que el Gobierno nazi suspendió sus actividades, declara: «Viendo lo que presenta España en la Bienal de São Paulo, concretamente el nuevo módulo del señor Leoz, pienso que la arquitectura española es honrada, equilibrada y sincera en este momento. Puede llegar a marcar toda una pauta». Y otros muchos colegas, entre los que se cuentan Gutiérrez Soto, Fisac, Vázquez, Villagrán, ponderan esta labor que tan de cerca conocen algunos de ellos, íntimos colaboradores de Rafael Leoz en su Fundación (11).

También escritores y críticos de arte se pronunciaron a favor de Rafael Leoz, dada la enorme trascendencia que sus teorías tienen en el pleno puramente artístico.

Uno de los primeros en advertir el valor plástico que encierra su obra fue Carlos Areán, quien ya en 1967 escribe: «El que las estructuras de Leoz puedan considerarse como esculturas prueba que el análisis matemático y la pura aplicación de un módulo personalmen-

---

(11) Estas declaraciones se fueron publicando paulatinamente en vida de Leoz, como consecuencia de sus viajes, conferencias, coloquios, etc. A su muerte aparecieron recopiladas en algunas revistas como, por ejemplo, *Arte y Cemento*.

te concebido, constituyen ya un sustentáculo de belleza. Cuando además se la convierte en forma con la sensibilidad habitual en Leoz, el logro no puede dejar de ser tan admirable como muchas de las más importantes investigaciones escultóricas del siglo actual» (12).

Otro escritor, José María Ballester, resalta la singularidad de Leoz en la consecución de valores plásticos: «La investigación modular y geométrica de Rafael Leoz más allá de su interés científico y su finalidad fundamentalmente arquitectónica tiene una vertiente de singular entidad plástica y artística... Rafael Leoz, arquitecto y escultor... a través de sus formaciones modulares, de sus redes espaciales, más allá también del puro diseño, ha ido tejiendo toda una teoría artística que se plasma, fundamentalmente, en formas escultóricas. Donde lo experimental trasciende para convertirse en verdadera obra de arte» (13).

Raúl Chávarri, experto en ciencias de la comunicación, además de crítico de arte, resalta el carácter unitario y humanista de este sistema que también embellece los cotidianos objetos no considerados, normalmente, artísticos: «Rafael Leoz constituye el despliegue y el ejemplo de un talento a la vez unitario y diverso, susceptible de adaptarse a las condiciones y tareas aparentemente más distintas, pero en realidad unidas por un mismo concepto de la forma y de su rigor.

A través de la arquitectura, el urbanismo y el diseño desde la pieza hasta las realizaciones que exigen una dimensión y una escala próxima a la monumental, la obra de Leoz se proyecta como un humanismo de las formas. Esta geometría humanizada, este dibujo lleno de armonía que nos demuestra los valores implacablemente líricos de la línea, toma su sentido más cálido en los proyectos destinados a ennoblecer la joya, el textil o el mueble, a prestar encanto y armonía a nuestra vida cotidiana» (14).

También Salvador Gayarre le considera personalidad de singular importancia en el mundo del arte declarando: «El rigor de la aplicación de los planteamientos matemáticos y geométricos en la obra de Rafael Leoz le ha hecho alcanzar un nivel de plasticidad y estética que le convierten en uno de los grandes artistas de nuestro tiempo» (15).

Estos ejemplos, que no agotan las opiniones emitidas sobre este asunto, ni tampoco las personalidades que sobre él se han pronunciado, creemos que son suficientes para dar una idea de la admirada emoción que suscitaron estas investigaciones.

---

(12) Carlos Areán: *Escultura actual en España*, 1967.

(13 y 14) Notas redactadas para la confección de un catálogo no publicado.

(15) Salvador Gayarre: *Cambio 16*, 18-24 octubre 1976, núm. 254.

Honores, condecoraciones y méritos no consiguieron envanecer a Rafael Leoz que conservó, en medio de la gloria, la humildad, el humanismo y la honradez profesional que le habían impulsado a plantearse la solución definitiva de uno de los más graves problemas de nuestra sociedad: la construcción de viviendas en número suficiente, con la rapidez necesaria, con la calidad adecuada, con la economía idónea, con la variedad y la belleza convenientes para proporcionar decoroso albergue «a todas las personas que no habitan una vivienda digna de un ser humano», a quienes, con esta sincera frase, dedica Rafael Leoz el libro que condensa toda su labor investigadora, potenciada por su profundo deseo de justicia y su ejemplar amor a la humanidad.

Logro esencial, del que dependía la consecución de estos ideales, era no permitir que la industria, absolutamente necesaria en la realización de estos proyectos, nos abrume con la monotonía de unos resultados idénticos, sino que, realmente, sea un nuevo factor que la ciencia contemporánea pone al servicio de la inteligencia creadora del hombre.

En la persecución de este objetivo Leoz efectuó un exhaustivo estudio sobre el espacio tridimensional cartesiano a través de la geometría, del que surgió una inconmensurable variedad de resultados finales, mediante la sabia combinación de unos pocos elementos producidos industrialmente. Con ello desapareció el temor de que el tecnificado arte actual fuera más frío, más monótono, más desprovisto de calor humano que en otras épocas.

Este método, fundamental para la arquitectura y de singular importancia también para el resto de las artes, ofrece como piedra angular de su atractivo la utilidad y la armonía, a la vez que hace factible la integración de todas las artes a la sombra de la arquitectura, al servicio del hombre, señalando así un importante camino, que no excluye otros derroteros igualmente válidos, para dotar de pleno sentido al arte actual.

Leoz propone un arte que, injertándose en nuestra vida, proporcione un especial atractivo a todo cuanto nos rodea, a la vez que se convierte en patrimonio de toda la sociedad, no sólo de una élite privilegiada. Un arte vivo que nazca como respuesta a las auténticas necesidades de la sociedad que lo produce, que con ellas evolucione indefinidamente y concluya cuando la necesidad haya dejado de existir. Reflejo de la conciencia colectiva y, a la vez, determinante, en cierta forma, de la cultura inmediatamente posterior. Un arte profundamente actual no sólo por la utilización de materiales y técnicas propias de nuestro siglo, sino porque su intencionalidad coincide con las

más avanzadas tendencias del pensamiento mundial, que caminan hacia una socialización. Un arte necesariamente distinto, consecuencia de su autenticidad y no de la persecución a ultranza de una diversidad carente de significado.

Un arte así, basado en estos fundamentos, une, a su profundo atractivo, un sentido representativo que lo trasciende. Dos constantes profundamente significativas e indudablemente axiomáticas del verdadero arte de todos los tiempos.

M.ª ELISA GOMEZ DE LAS HERAS

Ayala, 65.
MADRID-1.

EL JARDIN VACIO

Caminaron uno detrás del otro a través de una línea en la que la yerba apenas se había desarrollado. Esta línea conducía a lo que había sido la fachada principal de la casa, después de un recorrido tortuoso en el que no eran infrecuentes los retrocesos ni las falsas salidas, marcadas por caminos laterales de corto alcance. La hermana, que iba delante, se paraba de cuando en cuando y, volviéndose, señalaba a Román los lugares en los que la yerba se retorcía alrededor de una piedra de regulares dimensiones, dando lugar a un bulto verde en cuyas cercanías la vegetación parecía más espesa.

El olor, como el frío, estaba repartido de manera más uniforme y se elevaba desde los zapatos perdiendo densidad a medida que se acercaba a la cabeza. Sin embargo, a esta altura, en la que se producía el contacto con los tejidos esponjosos de la nariz y con la saliva de la boca, parecía sufrir de nuevo una condensación que dejaba en la parte más interna del paladar un sabor fuerte y sólido, como de víscera animal.

Había luz aún, pero del sol no quedaba más que un rastro sobre la parte superior de uno de los muros —provisionalmente en pie— de la casa. Y era este rastro, al igual que la pared sobre la que se deslizaba, un signo que escondía la magnitud del acabamiento total. Los cuerpos de los dos hermanos se acercaron un poco en busca de una protección que no podían darse. Respiraban despacio, como para evitar una entrada excesiva de aquel aire mortal en los pulmones, y sonreían a medida que crecía la oscuridad: Buscaban en la mueca del otro la indiferencia que no encontraban en la propia.

Cuando la mancha de sol alcanzó el borde de la tapia, una nube cercana a ellos comenzó a desgarrarse como un algodón corrompido entre las manos; algunas de las hebras desprendidas del conjunto adquirieron un color violeta que transmitieron al ambiente. Entonces Román miró a su hermana, que acababa de ser sacudida por un estremecimiento, e intentó calificar las cualidades del ascenso que la humedad y el frío habrían de estar efectuando a lo largo de sus piernas

desnudas. Ella se detuvo y, volviéndose hacia él, practicó alrededor de sí misma un abrazo que aumentó la presión de sus pechos sobre el jersey oscuro. También como resultado de esta violencia, el tejido descendió unos centímetros en la zona del cuello, originando un conflicto de intereses en la mirada de Román. Dijo: —Tienes frío—. Ella asintió con una sonrisa y continuó andando sin dejar de abrazarse. Cuando alcanzó la zona de la casa —un grupo de tabiques desordenado, un laberinto destruido— buscó donde sentarse, y tras encogerse al objeto de producir un poco de calor, levantó el rostro y pareció interesarse por los tonos enfermizos de la luz. Román se sentó junto a ella y se mordió las uñas durante unos instantes. Después preguntó:

—¿Dónde está enterrado Gabrielín?

—No sé —respondió la hermana, y dirigió los ojos hacia una zona de la verja cuyos barrotes habían sido forzados.

—Pero está aquí, ¿no?

—¿En esta casa?

—En este jardín.

—No sé. Aquí hay muchos, pero a lo mejor no hay ningún niño. Fíjate en aquel rincón donde la yerba forma bolas. Las bolas son piedras y cada piedra es uno distinto. Cuando lleguen aquí las excavadoras desenterrarán a todos.

—Pero a Gabrielín sólo lo pudieron traer aquí en aquella época.

—Vete tú a saber. ¡Lo que ganó con esto la Moñitos! Dicen que enfermó de ictericia y que el médico la mandó ir a un sitio donde hubiese un río.

—¿Para qué?

—Porque dicen que es bueno para los que tienen esa enfermedad mirar cómo discurre el agua. Pero, como ella no quería dejar esto, se iba todas las mañanas al Canalillo y se pasaba allí las horas fijándose más en las ranas que en el agua, por lo que acabó muriéndose.

—Ya debía de ser muy mayor.

—Sí, pero yo creo que la mató la enfermedad. A los años estaba acostumbrada.

—Lo que no entiendo es cómo se pudo enterrar a tanta gente en un lugar que no era un cementerio.

—Pues no sé; con mucho cuidado.

—Y lo que más me extraña de todo es que ninguno de estos muertos haya ocasionado problemas; que se les haya dejado desaparecer así, sin certificados ni justificantes de ninguna clase.

—La mayoría de los que llegaron aquí habían sido declarados muertos oficialmente. Vivían una vida alquilada, o prestada, que tarde o

temprano hubieron de devolver para reintegrarse a su verdadera condición. ¿Quién iba a echarles de menos?

—Me gustaría mucho saber bajo qué piedra está enterrado Gabrielín.

—No sé. Las piedras, a lo mejor, son diferentes, pero no creo que los cadáveres, a estas alturas, tengan personalidad. Ven, vamos a entrar, que me estoy quedando fría.

Se levantaron de la piedra y ella tomó la iniciativa conduciendo a su hermano al interior a través de un gran agujero constituido por la suma de un vano sin ventanas y la rotura de la parte inferior del muro. Atravesaron una estancia vacía, ocupada tan sólo por un tabique situado en la parte central y que no dividía el aposento debido a que le faltaban considerables porciones laterales. También había sido interrumpido su camino hacia el techo sin que en el suelo quedasen restos de ladrillo o cal. Todo estaba bastante limpio de escombro, aunque las paredes y el suelo presentaban profundas heridas, originadas unas por la humedad latente y, otras, por herramientas de pico duro y afilado. Llegaron a lo que había sido la cocina, y de donde había desaparecido cualquier resto de hierro, plomo, u otro metal que se pudiese vender, y salieron a un pasillo que se abría al exterior por una ventana alta y pequeña situada en uno de sus extremos. Afuera había ya muy poca luz y, en el interior, la imprescindible para no tropezar con las paredes o para vigilar el bulto de la otra persona a través de las habitaciones sin puerta, y desde las puertas sin pared por las que hubieron de pasar antes de llegar a una especie de calle abierta en una de las zonas más internas de la casa. Aquí Román dijo algo acerca del frío: que parecía más intenso en el interior que en el jardín. Pero su hermana no le respondió. Se había detenido sobre una tapa de hierro redonda, como las utilizadas para cubrir los accesos a las alcantarillas, y parecía señalar un bulto situado en lo que se podría considerar la acera de enfrente. Román observó la dirección de la mano (una mancha blanca emergiendo de la oscuridad) y, tras un intento consciente por acoplar la pupila, vio algo parecido a una cama, y un mueble que podía ser un tocador. El espejo de este tocador estaba cubierto por un papel o un trapo. Cruzaron muy despacio. Ella dijo:

—Abre la ventana.

—Está abierta, mira —respondió Román—; es que está anocheciendo.

Alcanzaron el borde de la cama y se sentaron. El somier era muy alto y Román columpió los pies arrastrando con la suela de los zapatos una materia quebradiza y dura, como la escoria. Entonces ella volvió

a hablar y dijo: —Mira, haz una hoguera en el centro con esos papeles, y pones encima un poco de carbón quemado que debe de quedar bajo la cama para que nos sintamos más a gusto.

Román, obedeciendo a su hermana, acumuló algunos papeles en el centro de la habitación sin atreverse a utilizar los que cubrían el espejo. Después escarbó bajo la cama y extrajo algunos trozos de carbón —la mayor parte usados— que colocó sobre los papeles. Dijo: —No prenderá sin un poco de madera.

La hermana bajó de la cama y pasó, oscura, junto a él. Román la sintió caminar hacia el fondo de la estancia, y creyó verla descender hacia una zona dominada por la hondura. Durante un tiempo incalculable escuchó su respiración raramente cercana. Después ella dijo: —Mira, ven aquí y me ayudas un poco. Todavía quedan algunas astillas.

Román extendió las manos y avanzó con la mirada alerta intentando no perder de vista la ventana, que era el único punto de referencia estable. Al poco, le pareció entrar en una especie de rampa descendente que acentuó su alarma. Había dejado de percibir la respiración de su hermana. La rampa, de improviso, se convirtió en escalera y cayó al fondo. Dijo: —Me he caído.

Ella se inclinó un poco y tropezó con alguna parte de su cuerpo. Lo palpó indistintamente, como a un objeto en el que hubiera que localizar una rotura. Después se rió, o al menos imitó los sonidos de la risa. Dijo: —No te advertí de la escalera.

Román se incorporó apoyándose, en parte, en una pared húmeda que encontró a su izquierda, y, en parte, en el brazo que le tendió su hermana. A través del jersey sintió un contacto tibio y algo blando. El olor le recordó otras situaciones, otras oscuridades. No todo era pared; algo advertía que el vacío continuaba descendiendo por alguno de los lados. Dijo: —¿Y las astillas?

Entre los dos recogieron lo que quedaba y regresaron a la zona dominada por la ventana, que era ya un recuadro decididamente opaco por donde penetraban los escasos ruidos del exterior y el frío. Ella volvió a la cama, y él colocó sobre los papeles una capa de madera. Después encajó la escoria en los espacios libres procurando dejar suficiente tiro para la llama. Prendió el papel y con la misma cerilla encendió un cigarro. Durante unos instantes permaneció de pie junto a la hoguera, de espaldas a su hermana, a quien preguntó: —¿Esa escalera seguía bajando o hemos estado en lo más hondo?

—Sigue bajando —respondió ella—, pero no como escalera, sino como agujero.

—¿Y adónde va?

—A todas partes. Y a ninguna; como las alcantarillas.

Román ajustó algunos elementos del fuego, desordenados por el crepitar de la madera húmeda, y regresó junto a su hermana.

Durante algún tiempo permanecieron callados sin otra excusa que la de las llamas. En este espacio ella hizo varios movimientos de acomodación y él acabó el cigarro. Después, cuando el fuego comenzó a agacharse, ella dijo: —Tira también los trapos esos que cubren el espejo. Para lo que sirven...

Román se levantó de nuevo y alcanzó el tocador, frente al que dudó un instante. Luego levantó la mano hacia la tela y, al tirar de ella, sintió un contacto singular, semejante al de una membrana. El conjunto se desgarró y la oscuridad cobró hondura en el azogue.

—¿Y para qué sirvieron antes? —preguntó.

—Para cubrir el espejo; para que el alma de quienes morían aquí no se quedara apresada en él. Cosas de la religión, como eso de que si te mueres así te salvas, y si mueres de este otro modo te condenas. ¿Tú sabes cuándo se está muerto de verdad?

—En las enciclopedias suele venir.

—¿Y qué dicen?

—Hay varios métodos. Pero el más seguro consiste en acercar una vela encendida a la yema de un dedo. Si el sujeto está muerto, la piel quemada se levanta y hace explosión.

—Pues eso jamás lo he visto hacer. Se comprende que a mucha gente la deben de enterrar viva, aunque los interesados no lleguen a enterarse, porque alguien que está como para ser enterrado no debe enterarse ya de nada.

—La vida tarda en desaparecer completamente de los cuerpos. Y, cuanto más complejo sea el cuerpo y más divididas estén las funciones de su organismo, más tarda en alcanzar la muerte cada uno de sus miembros. Es curioso, por ejemplo, el caso de las embarazadas. Ocurrió en Segovia que un señor tuvo que partir para un viaje durante el cual falleció su mujer, que estaba encinta. Avisado, volvió a casa y la encontró sepultada, pues había sido enterrada aquel mismo día. Quiso verla por última vez y mandó que abriesen la sepultura. Al abrirla, se oyeron los lamentos de la criatura, que estaba naciendo, la cual fue recogida y vivió después muchos años llegando a ser alcalde de Jerez.

—Eso suelen ser historias para demostrar cosas. Pero no quiere decir que hayan tenido que pasar.

—No sé. Yo creo que todas las cosas ocurren. A lo mejor ocurren en otra parte. Pero todo viene a ocurrir. La cuestión es que uno esté preocupado por enterarse —dijo Román, y se volvió hacia su hermana sin adivinar en el bulto ningún signo que la identificara. Entonces se echó un poco hacia atrás, buscando el perfil, por si le fuera posible distinguir la cola de caballo. Pero no la encontró a pesar de tener localizado el volumen correspondiente a la cabeza. Se trataba de un bulto pequeño, ensanchado apenas en la zona del pelo, y parecía estar situado a la altura de los hombros, como caído sobre el pecho—. Mira —continuó— los hermanos que se enmuentran en la calle, después de no haberse visto durante mucho tiempo, suelen abrazarse y besarse. Sin embargo tú y yo no lo hemos hecho.

—Eso no es un suceso —respondió el volumen.

—¿No es un suceso que existan entre hermanos unas relaciones en las que estén abolidos el abrazo y el beso?

—No —insistió.

—¿Pues qué es un suceso?

—Un suceso es que la policía detenga a alguien.

—¿A un ladrón?

—A un ladrón o a alguien que asesina los animales de un lugar público.

—¿Y qué otra cosa es un suceso?

—Que alguien penetre en un museo y destroce algo de valor.

—¿Y es un suceso —respondió Román— que uno se crea que está en un sitio y esté en otro; que se crea que está hablando con una persona y esté hablando con otra?

—No sé —dijo ella, y emitió un sonido como de risa, pero seguramente no llegó a reírse porque el sonido pareció muy medido, como ajustado a una función que no se relacionaba con la burla.

—¿Qué más es un suceso? —preguntó Román.

—Son sucesos las cartas y los viajes y también las desapariciones. Y algunas cosas de la memoria.

—¿Qué cosas?

—Pues, por ejemplo, que te acuerdes de acciones que no recuerdas haber cometido.

—¿Tú recuerdas una pieza de la balaustrada que estaba rota?

—Cuando yo crecí, ya estaba todo roto.

Las llamas se habían apagado; la escoria mantuvo durante algunos minutos un rojo pálido que hormigueaba y desaparecía. En seguida se perdieron los límites de la habitación, excepto por el lugar de la ventana cuyo vacío daba fe de la existencia de un sólido. No obstante,

y dado que sus ojos continuaban abiertos, Román distinguió cosas en confuso conjunto. Esforzándose mucho, logró calificar algún contorno y determinar su finalidad.

La respiración de quien estaba a su lado, o frente a él, se hizo primero transparente y luego volvió a enronquecer sin que en la pausa entre los dos sonidos se escuchara ningún desplazamiento. Román giró el rostro en uno y otro sentido moviendo los ojos al azar en busca de algún nuevo dato. Vio, bajo la ventana, algo que daba forma a lo negro en esa parte. Se puso un poco rígido; apoyó las manos en los laterales de su cuerpo y comenzó a hablar. Dijo que si alguien se había llevado de casa la enciclopedia con ánimo de venderla, o de ocultarla a los demás, sería conveniente que los demás se unieran para evitar este atropello. Ella no respondió. Román entonces rectificó dando como posible que estuviera escondida en algún rincón de la casa, igual que el balaustre que faltaba de la balaustrada. Ella no respondió. Román continuó hablando de diversos temas haciendo siempre entre uno y otro una pausa inútil. Por fin, oyó un ronquido exageradamente bronco para una respiración joven, y el vacío de la sospecha comenzó también a poblarse de volúmenes. Se levantó de donde estaba y llegó, tras sortear algún obstáculo, a la ventana; sintió el perfume antiguo de los geranios mezclado con el olor de las velas. Tocó con las dos manos el cochecito de Gabrielín; recorrió con los dedos sus compartimentos. No sintió frío al encender una vela que apagó en seguida. Preguntó en voz muy alta que por qué su madre había dicho vete a ver a tu hermana que puede decirte de mí peores cosas que tu hermano. Y en esta ocasión —a punto ya de agotarse la pausa— recibió la respuesta. Pero fue una respuesta ininteligible, como de alguien a quien se le descolgara la mandíbula en los momentos de mayor tensión articulatoria. En todo caso entendió algo acerca de unas cartas antes de que ella volviera a perderse bajo los ronquidos.

Sabía que faltaban algunas horas para el amanecer, y sin embargo ignoraba qué estación de año transcurría, o en qué dirección encontraría un túnel, o si aquello que entró por la ventana y volvió a salir sorteando los puntales era una golondrina o un murciélago. Todavía preguntó que dónde estaba enterrado Gabrielín, pero seguramente, en ese instante, ignoraba también quién era Gabrielín.

—Haz fuego —escuchó y comenzó a buscar el plato y la botella del alcohol.

JUAN JOSE MILLAS

Juan Bautista de Toledo, 31
MADRID-2

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

HISPANOAMERICA EN SU LITERATURA: FENOMENOS DE DEPENDENCIA, RESISTENCIA Y AUTONOMIA

Nos proponemos revisar algunos de nuestros propios criterios sobre las relaciones existentes entre la literatura y ciertas concepciones que bien podríamos llamar «ideológicas» acerca de ella, y es con esta intención (crítica, autocrítica, siempre contestable) que pretendemos plantear los problemas que siguen. La calidad reconocida hoy universalmente a nuestra literatura, el número importante de obras y la difusión que ha alcanzado contemporáneamente la narrativa hispanoamericana, nos obligan a dirigir hacia la misma esta mirada, que, superando la natural y reconfortante (aunque también adormecedora) autosatisfacción, nos conduzca a esbozar un nuevo tipo de reflexión sobre el tema.

Claro está, y es bueno anticiparlo desde ahora, que una meditación de esta índole no podrá, dado su carácter, tener la intención de juzgar autores u obras, sino un conjunto de ideas que, tanto fuera de nuestras fronteras como en ocasiones también dentro de ellas, se ha ido conformando y fijando para proponer y sostener que una *determinada* literatura, con *determinadas* características, *representaría* cabalmente a nuestras naciones.

Incluir en esta reflexión un juicio a nuestros más conocidos autores sería injusto y aun torpe: nada nos autoriza a juzgar a un escritor fuera de su *función;* los escritores han dicho y han hecho cuanto tenían por decir y por hacer en su campo específico, es decir, *escribiendo.* Este campo, no obstante la generosidad declaracionista de muchos de ellos, es el único que realmente cuenta en literatura, sobre todo cuando alguien se interesa por saber, a través de una aproximación científica a la misma, cuál es el *obrar de una obra,* y no cuáles son las ideas más o menos felices que un autor se hace sobre ella.

Comprometer en esta reflexión a algunas de esas obras es, sí y evidentemente, insoslayable: son ellas en definitiva las que fundan el

cuerpo sobre el que luego se asentarán las ideas que de nuestra literatura se tengan. Esa implicación, empero, no significa que vayamos a poner el acento sobre ellas en un análisis como éste; para hacerlo, deberíamos basarnos necesariamente en un estudio de los textos y buscar en la producción de significantes que les es específica una significación que vaya más allá (y que, por tanto, sea más verdadera) de lo que cualquier acercamiento voluntarista o intuitivo rozaría. En síntesis, habría que realizar un estudio que traspasara la corteza de *lo que se quiso decir* para penetrar en los sentidos de *lo que se escribió.*

Detenernos, entonces, ya no en los autores (sus datos biográficos, sus opiniones, sus actitudes), ni tampoco en *lo dicho* de las obras (la anécdota, el llamado «tema», las denominadas «innovaciones técnicas»), sino, en cambio, en algunas de las ideas que se difundieron y se difunden alrededor del fenómeno narrativo hispanoamericano contemporáneo, puede que ayude más a un proceso de desarrollo y afirmación de nuestra cultura, y que aliente reflexiones de parecidos signos en otros campos de la producción ideológica.

Acaso uno de los rasgos que con mayor persistencia se venga atribuyendo a nuestra narrativa sea la de ser ella *representativa* de un continente que se quiere mágico o mítico: una naturaleza inconmensurable, indómita y convulsa, siempre fértil, siempre rejuvenecida, siempre inagotable, sobre la que hombres no menos sensuales, ni menos «naturales» lucharían contra los elementos, amaríanse desaforadamente o se enfrentarían con desusada violencia, sucumbirían devorados por el magma natural o histórico (o natural-histórico). (Describo y condenso ideas, ensayos y notas difundidas en Academias, Universidades, publicaciones especializadas y también en revistas de difusión masiva y secciones literarias de diarios de importante tiraje en países europeos y en los Estados Unidos.)

Ciertamente, la traducción exagera algunos datos del original; éste suele ser más matizado, menos ingenuo, a veces más fino. Pero, en lo esencial, las frases precedentes resumen un tipo de imagen: el que la ideología dominante en los países hegemónicos del sistema ha contribuido a forzar de nuestras realidades. Para esta formulación, una literatura que no puede ser sino «de reflejo» (ya que tal es al fin y al cabo, y en líneas generales, el meridiano por donde pasa la concepción burguesa del arte y de la literatura) reproduciría «verazmente» aquella figura. En suma, una creíble y aceptable (y hasta exigible) *muestra* de una inverosímil-verosímil *representación* («muestra», porque no sería sino un espejo; «de una inverosímil-verosímil represen-

tación», porque esa inverosimilitud es pedida y tolerada en tanto y en cuanto sea confirmatoria no de la realidad, sino de la representación que de ella se tiene).

Esa literatura, la nuestra, exhibiría una naturaleza viva y devoradora, el ilimitado sensualismo de sus hombres, la indistinta, incansable e insensata violencia de sus sociedades. Ahí estarían para probarlo *El matadero*, de Esteban Echeverría; *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *La vorágine*, de José Eustaquio Rivera; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos; *Huasipungo*, de Jorge Icaza; *El señor presidente*, de Miguel Angel Asturias; *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y tantos otros libros que irían puntuando, en distintos momentos de nuestro desarrollo como naciones a partir de la liberación de las colonias, los elementos confirmatorios de una aptitud tan nuestra para desarrollar, en el espacio obligadamente reducido de un texto, las infinitudes espacio-temporales, naturales y humanas de todo un continente.

No son pocos los reparos que suscita una tal concepción de la representatividad, concepción esquematizada, vuelvo a reconocer, para mejor comprenderla, aunque no desfigurada en lo esencial. Esos reparos deberían ser en primer término estructurales, luego históricos, políticos e ideológicos, y tendrían que detenerse por último en el dudoso carácter representativo de la literatura misma, y en las mediaciones que separan, digámoslo gruesamente, *el mundo en que vivimos* del *mundo que leemos*.

Imposibilitado de efectuar un tal resumen, verdaderamente sistemático y completo, de aquellas inexactitudes (y no sólo, como se dice cortésmente, por razones de tiempo) me detendré en ciertos puntos sobresalientes.

Desde un ángulo estrictamente descriptivo, la imagen referida es, por lo menos, incompleta: no da cuenta ella de *toda* nuestra realidad, de su combinación de abundancias y escaseces, de la mezcla de prodigalidad potencial y penuria real con que nos enfrentamos, del haber, pero también del debe, es decir, de un *todo* que muchas veces es *nada*, la plenitud de un mundo natural transformado en un vacío, donde una vez más la madura aserción antropológica de Marx vuelve a estremecernos: «la naturaleza considerada abstractamente, de por sí, separada del hombre, es *nada* para éste» *(Manuscritos de 1844*, página 123), y más todavía: «La naturaleza tal como se forma en la historia humana /.../ es la naturaleza *real* del hombre...» *(Id.*, p. 88).

Esa naturaleza real, puesto que histórica, nos muestra en nuestro caso territorios efectivamente inconmensurables, pero también más

de 400 millones de hectáreas potencialmente cultivables que restan improductivas; una naturaleza fértil, sin duda, pero que, pudiendo dar de comer a buena parte del planeta, nos obliga a importar anualmente alimentos por valor de millones de dólares; una feracidad del territorio que sirve para multiplicar cultivos inútiles; caudalosos ríos cuya magnitud nadie podrá negar, pero que hoy (hoy que el índice económico de los ríos se mide ya no por su navegabilidad, sino por su capacidad de generar energía) produce de ésta el cinco por ciento del potencial hidroeléctrico estimado en el continente, y los proyectos fundamentales (los que en el siglo entrante paliarán en parte las carencias) están desde ahora en manos de organismos internacionales. Un continente que en sus más elementales signos económicos se muestra una vez más, y para decirlo con palabras del Banco Mundial, cuya delicadeza en estas cuestiones no puede discutirse, «particularmente afectado» por la situación general de la economía en el mundo *(La opinión,* Buenos Aires, núm. 1.277, 24-8-75, p. 2). Un continente, en fin, donde amén del éxodo de riquezas materiales que nunca retornarán, se pierden diariamente lo que los tecnócratas suelen llamar «recursos humanos», o sea, en lengua cotidiana, hombres, y ello en cantidades y aptitudes nunca vistas hasta el presente: médicos, biólogos, fisiólogos, químicos, ingenieros, físicos, matemáticos, geólogos, investigadores nucleares, etc., lo cual, dicho sea de paso, constituye también transferencia pura y simple de riqueza que no vuelve.

Sin hablar del resto de atrocidades del sistema, las que comienzan poco después del nacimiento (por no recordar aún los programas de reducción de la natalidad impuestos desde afuera). También aquí, una visión agigantada de las capacidades demográficas de nuestro continente, con un innegable ritmo de crecimiento anual superior al tres por ciento, pero en el cual la pérdida no es menos descomunal: sólo de enfermedades curables o simplemente de hambre desaparece un niño cada cincuenta y seis segundos, mil quinientos por día, medio millón de niños por año.

A tenor de una tal realidad, superficialmente descrita pero irrefutable en todo caso, la primera duda que podemos plantearnos es la de si somos, como se ha creído ver y hacer ver, básicamente ricos o fundamental, *históricamente* pobres. Si la nuestra es una realidad plena o vacía, o si un mayor afinamiento del juicio debería dar cuenta, de manera pareja para reconocernos, de lo potencial y de lo actual, del pasado de depredaciones y del de realizaciones, del presente estancado pero también promisorio, del gris futuro y del futuro esperanzador.

Es difícil acertar a saber hoy si una determinada demanda ha ido creando la consiguiente respuesta, o si fue ésta (no una respuesta entonces, sino una apreciación inicial y primeriza) la que ha creado el pedido posterior, pero remontándonos hasta el comienzo mismo de nuestras descripciones literarias encontramos un mecanismo similar en muchos aspectos al actual.

Aquella segunda carta de Cristóbal Colón, fechada en febrero de 1493, donde nuestra naturaleza y nuestras gentes eran descritas como tierras fertilísimas en extremo, ríos buenos y grandes, árboles que jamás pierden hojas, hombres temerosos y desnudos, isleños que nacen con cola y hombres que comen carne viva, ¿no estaban ya dirigidas hábilmente a crear una imagen, a satisfacer con agudo sentido económico y político las demandas fijas de un auditorio inversor que necesitaba exactamente de ese cuadro para seguir alentando su empresa?

A ese documento, que para un investigador peruano constituye el «inicio de la iniquidad en la literatura hispanoamericana», sucedieron muchísimos otros de similar cariz, al que no escapan las «Cartas de Relación» de Cortés, la carta del «Licenciado» Alonzo Zuazo («... diz que tiene esta señora tanta plata, que diz que todos los pilares de su casa son hechos della, cuadrados, ochavados, torcidos, e todos macizos de plata» /.../ «... hay unas sierras altas, de las cuales diz que vienen gigantes de maravillosa estatura...»), la carta de Hernando Pizarro y tantos comentarios de conquistadores, funcionarios, cronistas y viajeros, los que ya en 1782 obligaban a un observador italiano a reflexionar sobre el particular y a formular interesantes advertencias cuya actualidad no puede despreciarse: «Otra cosa... he notado en los escritores sobre América. En sus libros (por más que reine mucho de envidia nacional) se ha propagado casi fatalmente a todos aquel espíritu de llevar a lo sumo las cosas que comenzó con los primeros que escribieron sobre aquella parte del mundo. Las descripciones de la América española, no conocida a los extranjeros más que de paso, o por relación de personas no expertas, son por lo general, si no inventadas del todo, al menos demasiado exageradas. A una luz justa y sencilla no hay por ventura nadie que las narre. *Quisieron que de las tres partes antiguas del mundo una se distinguiera por el número de los hombres, otra por el valor, otra por el ingenio y saber. América se distingue por las maravillas.* /.../ No niego, por lo demás, que haya en ella muchas maravillas. Vegetales nuevos y no vistos antes, nuevas fieras, metales preciosísimos y abundantes... /.../ Pero la verdad no sufre que en todo se exagere. En América, como en cualquier otra parte del mundo, hay bueno y hay malo, co-

marcas ricas y pobres, países sanos y enfermizos, cielo hermoso y cielo feo, tierra fértil e infecunda, llanuras y montes, como en nuestra tierra.» (Salvador Gilig, «Prefacio» al *Ensayo de Historia Americana*, Roma, 1782.) (Los subrayados son míos. GMG.)

Muchos años han seguido pasando desde entonces, muchos acontecimientos, muchas transformaciones en el continente, muchísimas también en su formidable producción cultural y artística, pero ¿hasta qué punto aquella imagen de un gigantismo meramente material (donde subyace la de una realidad finalmente exótica y menor, «de segunda») ha sido borrada? ¿Hasta qué punto las prevenciones de Salvador Gilig no deberían ser repetidas hoy línea por línea y letra por letra? ¿Y hasta qué punto deberíamos excluirnos de entre los que han favorecido la leyenda?

De ningún modo podríamos llegar a afirmar que determinadas descripciones que se hallan en nuestra propia narrativa contemporánea no sean el fruto de una visión que se quiere veraz de nuestras sociedades; de ninguna manera podríamos poner en tela de juicio una voluntad expresa, inclusive de liberación nacional y social, de nuestros autores contemporáneos, más aún si se conocen posiciones explícitas y actitudes y actividades en favor del progreso de nuestros pueblos de parte de muchos de ellos, de ningún modo —a menos que corramos el riesgo de cometer flagrantes injusticias— pondríamos en duda que sus libros están honestamente orientados a reflejar una realidad como la ven y la sienten (aquí en las mil formas posibles y no sólo especulares en que la realidad puede ser «reflejada», es decir, transmitida y también producida), de ningún modo deberíamos caer en ese juicio acrítico y, mediante dudosas interpretaciones psicológicas o psicologistas, atribuir muchos de sus textos a una voluntad dirigida por elevación a satisfacer el pedido de determinados órganos de difusión y de determinados circuitos de público que nos ven como nos ven y que desean seguir viéndonos así, para lo cual necesitan, exigen y premian una supuesta representación de una supuesta realidad.

Podría sin embargo pensarse (y pensarse que se lo piensa legítimamente) que algunos de esos textos contribuyen, quiéranlo o no sus autores, a reforzar la imagen de dependencia e inferioridad que, con relación a otros pueblos o a otras culturas, se han forjado de las nuestras las sociedades hegemónicas, al menos a tenor de lo que explícitamente tantas veces ellos formulan y exponen: los lujos de una naturaleza y de una sociedad que dilapida sus medios, sus energías y sus posibilidades; las magias de un espacio singular donde prácticamente convive la civilización del avión con la de piedra; las irreverencias de un tiempo donde al cabo v fatalmente todo está a punto de comenzar.

Pero bien sabemos hoy que, en literatura, la formulación, lo explícito, no suele ser la vía más apropiada para percibir lo que la literatura *escribe*, más allá de lo que ella pueda *decir* y aun *querer decir*. Los elementos metodológicos que ha aportado el marxismo, las contribuciones de numerosos trabajos de la crítica estructuralista, la utilización de un instrumental ofrecido por el psicoanálisis, permiten hoy un acercamiento a las obras que, franqueando el nivel de lo explícito, puede internarse en las relaciones que permitieron la construcción de ese explícito, en el juego y compensación de los elementos de una organización llamada texto. Dentro ya de ese campo nos obligamos a una extremada prudencia: si bien lo explícito no deja de influir cuando de la conformación y cristalización de una imagen tan perdurable se trata, la literatura se hace con materiales que distan de ser tan fácilmente aprehensibles. Esa verificación debe llevarnos a evitar los rápidos calificativos; así como no todo lo que declama su adhesión al progreso histórico lo favorece, así tampoco (al menos en arte) lo progresivo —y aun lo revolucionario— es patrimonio único de los bien pensantes. Con esas prevenciones, con esos cuidados, pero también con la ratificación de ciertas observaciones acerca de la peligrosidad de un discurso que se agrega a una mirada exterior reduccionista y folklórica, tratamos de investigar si hay en nuestra literatura respuestas internas a la imagen descrita, la que, insisto, no sostengo que haya sido creada por nuestra literatura, sino, a lo sumo, mantenida por un sector de ella. Y pensamos que esa respuesta existe y se asienta por lo menos en dos grandes pilares, que tal vez no sean más que dos facetas de un mismo fenómeno: uno, que llamaría de «antítesis»; otro, que me atrevería a llamar de «síntesis».

Con todas las salvedades que puedan hacerse sobre las mediaciones y distancias que separan lo que llamó Tinianov «la serie social» de «la serie literaria», creo que puede destacarse en nuestras letras la existencia no siempre suficientemente atendida de un fenómeno de oposición: una oposición que se verifica en el manejo de los medios con que la literatura cuenta y trabaja, y no solamente en el nivel primariamente expresivo. Acaso porque en nuestras sociedades la literatura ocupa un lugar mucho más «civil» que en otras, acaso porque en ellas es muchas veces el único campo de manifestación posible de una colectividad cuyas diversas exteriorizaciones se encuentran permanentemente restringidas cuando no aplastadas, un importante sector de ella ha alcanzado no solamente a proclamar sino también a captar y a traducir ciertas profundas peculiaridades. Ese sector es el que yo denominaría el de nuestra *literatura pobre* (no porque la pobreza sea su

«tema», sino porque de su conformación surge que la literatura para él no es un lujo, «cosa del espíritu», sino descarnada materialidad y trabajo permanente).

El ha venido irguiendo en nuestras letras un mundo que no es barroco, ni lujoso, ni aun rico; hasta en los más elementales planos anecdóticos de las narraciones, muchos de estos textos no hacen sino mostrar nuestras carencias, nuestra desolación, nuestra desnudez, nuestra ilimitada pobreza. Quien tenga presente algunos relatos del argentino Roberto Arlt, del peruano José María Arguedas, del chileno Carlos Droguett, del uruguayo Juan Carlos Onetti o del mexicano Juan Rulfo, recordará cómo y cuánto afirman ellos nuestra descomunal miseria, nuestra irremediada languidez, nuestra más profunda quiebra, y ello, repito, aun en los niveles más visibles, los que se forman con lo que dicen las palabras, las frases, las historias mismas, ésas que en una de las novelas de Haroldo Conti humildemente se refieren como sin valor alguno, historias que «no significan un carajo para nadie, (son) un montoncito de verdadera tristeza» *(En vida,* p. 33).

Pero también más allá de ese nivel visible, y de ahí lo que creo revela su importancia fundamental, el proceso de escritura es coincidente: lo que se ve en el exterior se verifica en el trabajo sobre los elementos del relato, un trabajo encaminado sobria e incansablemente a limpiarlos de ornamento, de boato, de belleza inclusive; un trabajo que ha conducido en nuestras letras al cuestionamiento del narrador omnipresente, al borramiento del personaje individual e identificado con individuos, a la descripción dudosa e insegura, al vacío frente a la soledad y el silencio del lenguaje.

Esta literatura se orienta en su conjunto a revelar lo pobre y, si tenemos en cuenta el proceso de trabajo realizado para llegar a él, *la riqueza de lo pobre* en nuestras letras. Como tendencia, como voluntad acaso de un inconsciente colectivo orientada a mostrar que nuestra riqueza es un duro esfuerzo, esta literatura no oculta el suyo, no *representa,* sino que se exhibe como *producción* mostrando ante todo su propia hechura, su costosa elaboración, *su cuerpo,* al lado de otras prácticas sociales que también muestran y dan generosamente el suyo.

Se trata para mí de un sector creciente en nuestra literatura, sector en cuya conformación habrán seguramente intervenido numerosos factores de los cuales no el menos importante tiene que haber sido su propia lucha por conquistar la literatura misma, la que tradicionalmente estaba en manos de la *élite,* y el caso de Roberto Arlt, el primero de los escritores que acabo de nombrar, es en este sentido paradigmático;

desde su primera novela son las metáforas del incendio de la librería (burguesa) y del asalto a la biblioteca (escolar y no menos burguesa) *las que lo corroen.*

Conquistaremos nuestro lugar, dirá Arlt, a golpes de puño, y dirá también que el futuro es nuestro por prepotencia de trabajo, y en ambos casos vemos que lo que dirá es que trabajo y violencia son una necesidad, y casi siempre una necesidad impuesta.

Esas propiedades son demasiado interiores a una sociedad como para considerarlas sus meras ilustraciones, y allí radica para mí el valor más alto de esta literatura. El es justamente el de *no representarnos* y ser, en cambio, nuestra *presentación,* ser la historia nuestra misma presentándose en la escena, sin máscara, sin maquillaje, sin aditamento; ya no entonces como ilustración o como reflejo que se quiere fidedigno y puramente especular, sino como forma de trabajo en el único y concreto orden en que la literatura trabaja, en el del lenguaje, pero mostrando que esa específica tarea al contrario de ser una limitación es una irradiación ya que indica, en su potencia, en su vitalidad, en su esencial verdad y en la autenticidad de sus modos de producción, la vitalidad, la verdad, la autenticidad y la potencia de otras producciones, de otras transformaciones necesarias.

No postulo con lo dicho la oposición a la tan llevada y traída «magia verbal» desde la opacidad o sequedad de otra. Bien se sabe que si la literatura pasa a través del lenguaje y es fundamentalmente lenguaje no es solamente lenguaje o, al menos, no solamente palabra comunicable; destaco simplemente la existencia de los ejemplos más altos de lo que con seguridad es un vasto conglomerado donde bullen incesantes manifestaciones artísticas (y no sólo literarias) que corresponden al proceso descrito: el que lleva a convertir lo superfluo en pobre y a éste en rico, en un rico de nueva calidad a través de lo que he llamado «la riqueza de lo pobre», esa riqueza que viene después de una lenta elaboración de la *expresión* para transformarla en *producción.*

Es en este plano, más matizado probablemente de lo que alcanzo yo a hacerlo, donde veo una relación que he llamado de antítesis u oposición, relación que espero aparezca ya no como un reflejo, como un paralelismo con procesos económicos y sociales del continente, sino como una correspondencia no inmediata y no inmediada, alcanzable después de numerosas y complejas operaciones, pero sin ninguna duda alcanzable.

La segunda observación es la que se asienta en ese pilar que he llamado «de síntesis», observación que me conduce a pensar que toda nuestra literatura en su conjunto, desde la que ratifica y alimenta «lo

maravilloso» hasta la más modestamente adherida a nuestros huesos, supera en mucho, de todas maneras, la demanda que se satisface con una imagen reparadora y solicitada (aquella que refuerza los datos de una dependencia cultural). Esta observación encuentra, en cambio, al margen de una lectura paternalista, los signos de una autonomía que nuestras letras vienen impulsando desde los lejanos días en que Martí y Darío actuaban conscientemente sobre las capacidades de nuestro idioma, y en que Huidobro, Borges y Vallejo rompían por distintos caminos con los calcos de una lengua y producían la suya.

Que esta lucha por la autonomía se produzca centralmente en la lengua no es casual, como no es casual que al evocarla recuerde a enormes poetas continentales. Bien sostuvo uno de ellos, Pablo Neruda, que, pasadas las depredaciones de la conquista y la primera voracidad del invasor que arrasaba la tierra «Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras» *(Memorias*, p. 74), y por algo también uno de los textos más solapadamente subversivos de la época colonial, los *Comentarios Reales* del inca Garcilaso de la Vega, radicó en los poderes de un discurso autónomo, y en medio de las intolerancias de la Inquisición y de un dominio español que no era suave, las potencialidades y las resistencias de una cultura acallada.

Es que tanto ayer como hoy (pero mucho más conscientemente hoy que ayer) la literatura actúa desde su especificidad en los procesos de resistencia y de liberación del tutelaje exterior. Y lejos de representar ello una huida de la literatura frente a la problemática social, muestra esta actitud uno de los caminos necesarios aún para otras prácticas de resistencia y de liberación, al señalar como prioritario el reconocimiento de cada especificidad y el servicio que desde cada una puede darse al conjunto histórico.

Es a partir de ese enfoque que me parece pertinente terminar esta exposición refiriéndome de modo muy somero a la última aparición en nuestras letras de una confluencia más que expresa entre literatura e historia, encuentro en el que, nuevamente, parece necesario advertir contra lo más visible y aparentemente representativo.

La novela de la dictadura tiene lejana tradición en nuestras letras; algunos de sus exponentes más importantes y conocidos son los nombrados *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; *Amalia* (1851), de José Mármol, en el siglo pasado, y en este siglo *Tirano Banderas* (1926), del español Ramón del Valle-Inclán, y *El señor Presidente* (1946), de Miguel Angel Asturias. Pero en estos últimos años han sido publicadas por lo menos tres novelas que abordan el asunto y que merecen

una atención especial: *El recurso del método,* del cubano Alejo Carpentier; *El otoño del patriarca,* del colombiano Gabriel García Márquez, y *Yo el Supremo,* del paraguayo Augusto Roa Bastos.

Por los antecedentes de los autores, por la importancia del motivo, y por las implicaciones inmediatas de la cuestión con el estado actual de nuestros países, la trilogía, como era de esperar, ha causado un justificado interés. También, lamentablemente una renovación de las imágenes estereotipadas que antes hemos descrito y que vuelven a producirse, esta vez por efectos de una lectura predominante que ha seguido encontrando descripciones y, a lo sumo, denuncias, donde ahora hay, más que nada, rupturas y respuestas. Con escasas excepciones, Universidades y medios especializados y de difusión masiva, europeos y norteamericanos, han vuelto a ver en ellas la representación del modelo típico de lo que nuestras sociedades (¿inferiores?) no serían capaces de evitar: déspotas originales y hasta algunas veces cultos, manejadores todopoderosos y personales de las finanzas públicas y de los destinos de sus pueblos, a los que éstos, por una especie de determinación fatalista, conferirían o tolerarían en los favores del poder hasta la eternidad.

Sin detenernos en un examen de la realidad política actual de nuestros países que contradice en extremo esa visión deformada y anacrónica de una técnica de poder caracterizada justamente por su racionalidad y eficacia en la aplicación de planes de dominación, y en la que las características personales están, si no excluidas, sumamente desdibujadas, me referiré a uno solo de los textos mencionados, el que considero más ejemplificativo en diversos sentidos.

Es cierto que *Yo el Supremo* tiene como motivo la Dictadura Perpetua de José Gaspar Rodríguez de Francia entre los años 1814 y 1840, y que aparecen más o menos delineadas en ella las dificultades que su proyecto gubernamental debió enfrentar, así como los logros y realizaciones que, caso único en la América de entonces, alcanzó. Todo ello bajo la voluntad omnímoda de un hombre, educado en los enciclopedistas franceses, cuya crueldad no conocía límites cuando de la defensa del poder se trataba. Pero es cierto también que este texto es una absoluta ficción, que desde él no habla Francia, sino un personaje muerto al que en un complicado proceso de vaciamiento se le ha usurpado la voz, que las referencias históricas están mucho más orientadas al desenmascaramiento del presente paraguayo que a su ayer, y que el supuesto monólogo interminable del Dictador tiene textos de documentos y de paraguayos que hablan hoy, y también de Pascal, de Lautréamont, de Sade, de Raymond Roussell, y el relato la mirada atenta en

Joyce, Faulkner, Borges, los realistas italianos, ciertos narradores rusos y los objetivistas franceses. Todo ello bajo la fragua de un lenguaje en el que las estructuras del guaraní atacan las voces del español y descomponen los dominios de un idioma en su reducto mismo, la palabra y, aún, las sílabas.

Aparece, así, borroneada e impugnada, la imagen que se quiere veraz del Dictador, y sustituida desde el interior de un texto por las múltiples voces colectivas que a lo largo de la historia (y también de la historia de la literatura) lo nutren y desplazan.

En la apropiación que esta novela hace de otras culturas y de otras literaturas, parece coronar hoy un proceso que naturalmente no acabará en ella, no sólo porque la obra final no existe en arte, sino también porque ella misma propone, como parte inherente a su textualización, nuevas aperturas y nuevos cuestionamientos. El momento debe, no obstante, señalarse: la literatura hispanoamericana se apodera ya de nuestra historia y de nuestra realidad sin complejos, para hacer con ellas *ficciones*, o sea, artificios en los cuales esa realidad se revive aunque no se refleja, se contesta aunque no se declama, pudiendo provocar en la mente de las masas ideas y sentimientos mucho más enriquecedores que los que suscitan las meras copias y reproducciones.

Al apoderarnos de nuestro lenguaje, haciendo funcionar categorías que vienen de nuestras particulares hablas y aun de las de nuestros más remotos pueblos (trasladando ya no a la manera pintoresquista frases o palabras «nativas», sino sus particulares modos de producción y de transformación lingüística) y al apropiarnos de la cultura y la literatura universal sin renegar a nada de lo que el pensamiento humano ha alcanzado en su desarrollo, elevamos la calidad del proceso de formación de nuestra cultura y nuestra literatura. Nuestra no ya entonces en una competencia inútil, sino como uno de los modos de indicar que en la lucha por la autonomía cultural conquistaremos un lugar original, pero no exótico, ya que nuestro sitio, lejos de estar en un rincón del mundo, sometido y cosificado, está, como el de cualquier otro pueblo, en toda la tierra. *GERARDO MARIO GOLOBOFF (151, Route de Seyssen. Hameau des Bosquets 11. 31300. TOULOUSE, Francia).*

UN SAINETERO DEL SIGLO XVIII: GONZALEZ DEL CASTILLO *

Poco se sabe del sainetero andaluz más famoso del siglo XVIII, don Juan Ignacio González del Castillo. Cuando él nació en 1763, ya don Ramón de la Cruz (1731-1794) había estrenado buena parte de sus sainetes y hecho reír a los madrileños.

La vida de González del Castillo fue muy breve, sólo duró treinta y siete años, pues murió en 1880, al nacer el nuevo siglo. Sus padres fueron don Luis González y doña Juana Castillo, según nos dice, hidalgos y pobres. Fue autodidacta y apuntador en las compañías cómicas que representaban en el Teatro Principal de Cádiz, lo que debió de servirle de mucho para familiarizarse con los entresijos del teatro. Sus biógrafos destacan que fue maestro de Juan Nicolás Böhl de Faber. Hay noticia de que estuvo casado con doña Ana Benítez, y que murió de peste el 14 de septiembre de 1800, y fue enterrado en el cementerio general del Señor San José, extramuros de la ciudad, de limosna por la parroquia del Señor San Antonio. Vivía, por entonces, en la calle del Herrón, 126, de la ciudad de Cádiz.

Escribió González del Castillo cuarenta y cuatro sainetes que se publicaron después de su muerte en la isla de León en 1812, y luego en cuatro volúmenes por Adolfo de Castro en 1845. Su obra completa vio la luz en 1914 en edición de la Real Academia, en tres volúmenes preparados por don Leopoldo Cano. Allí se ve que González del Castillo, además de sainetero, probó fortuna en otros géneros teatrales. Escribió varias comedias interesantes como *La orgullosa enamorada* y *La madre hipócrita*, por la que le acusaron de irreligioso, cuando en realidad era un alegato contra la ignorancia y la mojigatería de una madre tartufa que intenta encerrar a su hija en un convento, para que el hijo herede todo. La moraleja la dirá el marido, cansado de los rezos y los ayunos fingidos:

Y usted, señora beata,
procure ser virtüosa
sin apariencia de santa.
Deje las preocupaciones;
estudie más la crianza
de sus hijos; ponga en todos
igual amor, y sin tanta

* Juan Ignacio González del Castillo: *El café de Cádiz y otros sainetes*. Ed. Magisterio Español. Novelas y Cuentos, Madrid, 1977.

ostentación, desempeñe
las devociones cristianas.
Y aquí acaba la comedia;
perdonad sus muchas faltas.

Muy notable es la comedia titulada *Una pasión imprudente ocasiona muchos daños*, con tantos rasgos prerrománticos que verdaderamente produce sorpresa. Probó la zarzuela con *La venganza frustrada*, que tiene cierto aire de pequeña ópera italiana, y escribió una tragedia, *Numa*, en aras del arte neoclásico. imperante en la escena española y preferido de los teóricos preceptistas, aunque lo suyo era el sainete. *Numa* se refundió por el ciudadano Diego M. Garay y se representó el 27 de abril de 1820 en el Teatro de Cádiz al colocarse la lápida de la Constitución.

Escribió González del Castillo numerosas poesías líricas, entre ellas un poema titulado «La Galiada o Francia revuelta», donde se cita al malvado Voltaire y actúa iracundo Mirabeau, inspirado por las Furias, y el poema teatral de *Hannibal*.

Entre sus pasatiempos juveniles se cuentan «A la Sátira» y varias odas, con estos nombres: «El verdadero heroísmo», «Las vicisitudes humanas», «Muerte de un libertino», «Delicias del estudio», «Oda a un genio bienhechor» y «Odas pastoriles», y una interesantísima composición dedicada a «La Melancolía», no ya prerromántica, sino de un auténtico romanticismo, donde se dice:

¿Cómo podré llevar ¡ay! una vida
llena de amargo tedio?

Hizo varias traducciones de Anacreonte, de Bion, de Décimo Magno, Ausonio, Ovidio y Metastasio, y escribió varias églogas, una dedicada a don Tomás de Iriarte, y otra en lengua latina, con lo que se demostró a sí mismo que podía hacer de todo, conforme a las exigencias de su tiempo. Lo mismo le sucedió a don Ramón de la Cruz, que en sus tiempos juveniles intentó ser neoclásico, y hasta aborreció de lo popular, bajo la severa férula de los preceptistas al uso, hasta que saltándose a la torera las reglas se entregó al sainete con toda la fuerza de su vocación y de su chispa, para bien de la escena española.

De González del Castillo nadie lee hoy el *Numa*, ni *La Galiada*, ni el *Hannibal*, mucho menos los pasatiempos juveniles; las comedias y la zarzuela están tan olvidadas que únicamente los investigadores y los escritores curiosos se acercan a ellas para tener una idea completa

de la obra del autor de los sainetes. Porque para la historia de la literatura española González del Castillo sólo es el autor inspirado y simpático de los sainetes gaditanos, al lado de los cuales todo lo demás queda en la sombra.

Don Emilio Cotarelo, al estudiar el origen y desarrollo del sainete y la obra de don Ramón de la Cruz, hace un especial elogio de González del Castillo. Dice así:

> «En su tiempo compusieron sainetes, aunque notoriamente inferiores a los suyos, don Nicolás González Martínez, don Antonio Pablo Fernández, don Manuel Fermín de Laviano, don Sebastián Vázquez, don José Landeras, don José López de Sedano, don José Ibáñez; y entonces, y algo después, los actores Luis Moncín, José Ibarro, Juan Ponce, José Concha, Félix de Cubas, Juan Carretero, el fecundo Comella, y muy superior a todos ellos, el gaditano don Juan Ignacio González del Castillo, gran pintor de costumbres andaluzas.»

Los cuarenta y cuatro sainetes de González del Castillo son los siguientes: *El aprendiz de torero, El baile desgraciado y el maestro Pezuña, La boda del Mundo Nuevo, Los caballeros desairados, El café de Cádiz, La casa de vecindad* (primera parte y segunda parte), *La casa nueva, Los cómicos de la legua, El cortejo substituto, La cura de los deseos, El chasco del mantón, El desafío de la Vicenta, El día de toros en Cádiz, Felipa la Chiclanera, La feria del Puerto, El fin del pavo, El gato, La inocente Dorotea, El letrado desengañado, El liberal, Los literatos, El lugareño en Cádiz, El maestro de la tuna, La maja resuelta, Los majos envidiosos, El marido desengañado, El médico poeta, La mujer corregida y marido desengañado, Los naturales opuestos, Los palos deseados, El recluta por fuerza, El robo de la pupila en la feria del Puerto, El soldado Tragabalas, El soldado fanfarrón* (primera, segunda, tercera y cuarta partes), *El triunfo de las mujeres, Los zapatos, El payo de la carta, El recibo del paje, Los jugadores* y *Los nobles ignorados.*

* * *

Según definición del Diccionario de la Real Academia, el sainete es «pieza dramática jocosa en un acto, y por lo común de carácter popular, que suele representarse al final de las funciones teatrales», o sea, como fin de fiesta. El sainete es un diminutivo de «saín», que significa «grosura de un animal». Sainete también es «salsa que se pone en ciertos manjares para hacerlos más apetitosos» y «bocadito delicado y gustoso al paladar».

En una pieza titulada *El examen de sainetes*, que corresponde a fines del siglo XVII, sale la graciosa y dice:

Nadie estime la comedia
en faltándola este plato,
porque siempre es un sainete
el manjar más sazonado.

Y en efecto, no se comprendía la representación sin el sainete final. Luego se presenta el «sainete cantado», que califica de antiguo, y el entremés, que dice:

Señor alcalde, yo soy
entremés, por mis pecados,
y aunque viejo, en todas partes
tiene siempre mucho aplauso.

Salen luego los bailes, uno muy largo y otro muy chico, y disputan sobre cuál ha de hablar primero, pero la graciosa-alcalde resuelve:

Al sainete largo
no doy audiencia,
porque lleva sus cosas
con mucha flema.
Tú, sainete chico,
di, de que tratas.
Chico: *De hacer reir a todos,*
con mucha gracia.

Tenemos el testimonio del fin de fiesta *Fiestas bacanales*, sainete con que se acabó la comedia de *Eurídice y Orfeo*, de don Antonio Solís.

Esta clase de piezas breves, como el entremés, la mojiganga y el sainete gozaron del favor popular, tanto por la gracia del texto como por los aditamentos del cante y del baile, y si durante los siglos XVI y XVII fueron predilectos, y en el XVIII alcanzaron su apogeo con especialistas como don Ramón de la Cruz y González del Castillo, perviven en el XIX en el llamado género chico, y en el XX en la obra de Carlos Arniches.

Son curiosas las palabras de Félix María de Samaniego en el periódico *El Censor*, núm. 92, 1786:

«Vuelve con la Pascua el teatro, y nosotros volveremos de refresco a la carga, empezando con los intermedios de música conocidos con el nombre de tonadillas. En ellas verá usted compendiados todos los vicios de nuestros sainetes, amén de otros muchos que les son peculiares. Este sí que es el imperio donde dominan las majas y los majos. Las naranjeras, rabaneras, vendedoras de frutas, flores y pescados dieron origen a estos pequeños melodramas, en-

traron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas; pero los majos faltan rarísima vez en estas composiciones. Por fin, cansandos de inventar, los poetas han puesto su doctrina en boca de los mismos cómicos...»

En efecto, todas estas peculiaridades las llevó a la cumbre don Ramón de la Cruz, que nos ha dejado tal galería de tipos populares que ha hecho exclamar a Somoza: «El que quiera conocer a fondo las costumbres españolas en el siglo XVIII, estudie el teatro de don Ramón de la Cruz, las poesías de Iglesias y los *Caprichos* de Goya.»

Era tan de rigor la tonadilla en el sainete que más de una vez, como en el sainete de *La petimetra en el tocador* (1762), termina así:

Todos: *Mientras que una tonadilla*
pide perdón de los yerros.

Y en *El teatro por dentro* (1768), del mismo don Ramón de la Cruz, Esteban pregunta:

¿Qué tonadillas tenemos
esta tarde?

En *La botillería* del mismo se termina así:

pongamos fin, continuando
tonadillas y fin de fiesta.

González del Castillo, en el sainete *Los cómicos de la legua,* hace que Cosme, el representante, elogie sus facultades al anunciar una comedia, diciendo:

A más de representarles
las tres jornadas completas
he de hacerles un sainete
y una tonadilla nueva.

En los sainetes de González del Castillo no falta nunca la música. Abundan los bailes y las canciones. Se baila el fandango, las boleras, el chande, el ole, el zorongo, y los bailes finos como la contradanza, el minuet o minuete, la marmotita y la inglesa. Se cantan coplillas como tiranas, tonadas, tonadillas, seguidillas y romances de ciego. Si el minué era de las madamas en los saraos, el zorongo era de las majas en las juergas caseras. Por eso en *La boda del mundo nuevo,* cuando el noble Mateo pregunta a Rafaela la maja:

Querrás bailar, mona mía,
un menuet?

ella responde, al punto:

> *Yo no entiendo*
> *de arrastraderos de pies;*
> *mándeme poner el cuerpo*
> *como la sota de bastos*
> *y verá cual lo meneo.*

La nómina de tipos gaditanos que aparecen en los sainetes de González del Castillo son buena prueba, por una parte, de la rica herencia que transmitió don Ramón de la Cruz a sus seguidores y de la rica inventiva del sainetero andaluz. Por sus sainetes desfilan aguadores, caleseros, pobres, marineros, toneleros, ciegos, buñoleros, montañeses, majos y majas, tunos, petimetres y petimetras, madamas, currutacos, chuchumecos, monicacos, pisaverdes, usías, cortejos, peluqueros, borrachos, sargentos, soldados, oficiales, abates, tenderos, criados, lacayos, vendedores ambulantes, médicos, escribanos, payos y gallegos y hasta una tapada con su saya y manto.

Todos ellos van y vienen a la Alameda, pasan por la plaza de San Juan de Dios, se refieren al Pópulo y a la Noria, al Arrecife, y pasean por la calle Nueva. En la Feria se vocea el agua del Puerto y las bocas de la Isla.

Entre todos estos tipos tienen especial resalte los majos y las majas con su garabato y su salero. Desde el primer momento, esta gente de fierro: reales mozos y reales hembras, con su estampa garbosa, animan el sainete. La majeza de los majos está próxima a la fachenda y el matonismo de los guapos y jaques. La maja es una gachí de rompe y rasga, una moza de rumbo, como se demuestra en *La maja resuelta,* que por menos de nada se lía a bofetadas, aunque en otras ocasiones sea gachona y retrechera y tenga mucha sandunga.

Estas mujeres de trapío que son las majas, con la navaja en la liga, retadoras y desafiantes, igual que los majos, son amigas de jolgorio y de bailoteo, donde se jalea con mucha gracia y desgarro. «¡Viva el salero!» «¡Que vivan los cuerpos buenos!», se dice continuamente en los sainetes donde aparece gente maja. Tan pronto se pasa del baile como a la gresca, y por una friolera se arma un jollín y una quimera entre chulaítas y dicharachos. El jaleo bailable puede llevar a la camorra y la bulla alegre al fregado más estrepitoso y a la bronca donde todo se toma por la tremenda. Lo retrechero puede convertirse en desparpajo desvergonzado y las chuladas graciosas en ofensivas y descaradas. Añádase a esto el garbo y el despampano de los modales y meneos que acompañan a la presencia del majo y de la maja. En los andares y en el contoneo se les conoce. Es un movimien-

to el suyo peculiar, y por los gestos y las posturas se diferencian de las madamas y caballeros. En *El letrado desengañado* son unánimes los elogios al andar de una maja:

Roque: *Pero ¡qué linda muchacha!*
Tadeo: *Se le derrama el salero.*
Calixto: *Ninguna pisa la calle*
con más poder.
Pedro: *¡Qué recuerdos!*
Cuando yo salía con ella,
el aire que hacia su cuerpo
me servía de abanico.

La gente guapa es bien plantada, garbosa y desenvuelta: o arman un baile o arman la marimorena, según les pete.

Las majas son mujeres de tronío y de no te menees en el querer y en los celos. y por eso saben camelar o soltar una fresca al más pintado o a la madama más encopetada, aunque en el fondo de estas últimas también se oculte una maja, cuando de hombres se trate.

En este curioso mundo de los sainetes se da el caso de que los majos más de una vez van tras las madamas, y los nobles caballeros tras de las majas. Es entonces cuando se ve la pugna entre los distintos tipos sociales. El majo puede estar celoso de un marqués y la maja de una madama empolvada. Todavía en 1841 la Salada de *El diablo mundo,* de Espronceda, es el prototipo de maja que siente celos de la condesa Alcira en su lujoso palacio.

En el saiente de *Los caballeros desairados,* el marqués, que se ha peinado y vestido de majo, dice:

La verdad: a mi me hechiza
mil veces más una olla
de caracoles encima
de una cabeza, que cuantos
polvos, plumajes y cintas
se ponen las petimetras.
Mariano: *Bien haya su Señoría,*
que tiene gusto.
Marqués: *Cabal*
y ahora he mandado a Sevilla
por un maestro de lengua
germana.

Y a continuación este mismo marqués añade:

La verdad, no me da golpe;
porque a quién no le fastidian
esas damas, arrastrando

dos varas de muselina,
más tiesas que un mastelero
y con el talle a la orilla
del cogote?

El contraste es evidentísimo. Por el traje, el peinado y el lenguaje pueden verse las diferencias. Los sainetes de don Ramón de la Cruz y los de González del Castillo, junto con los dibujos y pinturas de Goya, nos han dejado la imagen del majo y de la maja y de los usías y madamitas a la moda. El majo, con su montera y capa o capote; la maja, con la saya corta y con el pelo en su redecilla, y los señores, con su casacón y gorro y con el futraque. A este respecto es interesantísimo «El álbum de Sanlúcar», de Goya, que dibujó el artista durante su estancia en esta ciudad y en Cádiz.

En *El chasco del mantón,* el hombre serio y noble que es don Trifón dice:

pero como soy un hombre
de faldón largo y sombrero
encanutado,
... ...

En los sainetes se hace alusión, con frecuencia, a los señores de bolsa y fraqué, a la levita y a la casaca, y a la gente de tiros largos más de una vez se les denomina simplemente «un casacón», o «un peluca», y se gastan bromas sobre la harina que gasta el peluquero al hacer el pastel de la cabeza empolvada con los tufos. En *La boda del mundo nuevo* a una maja la visten de marquesa, la peinan y baten el pelo y la enharinan la cabeza, y en *El desafío de la Vicenta* dice Hermosilla:

Ustedes habían de ver
que lo pide una madama
con tres arrobas de harina,
muy compuesta y emplumada.

Cambiar de estado supone cambiar de vestimenta y de peinado. Si los marqueses adoptan el traje de majo, las majas adoptan las galas incómodas de las madamas.

Por lo que respecta al lenguaje, el de los majos es muy especial. Si el padre Sarmiento dijo: «Nunca supe lo que era la lengua castellana hasta que leí los entremeses», lo mismo podemos decir nosotros de los sainetes. No sólo por la riqueza y variedad del léxico, sino por la diversidad de los modismos y locuciones y por la especial sintaxis. El habla es del pueblo, con sus toques de caló y de germanía, y en el caso de González del Castillo con evidentes muestras

de andalucismo. Es curioso que dos siglos después algunas frases de los sainetes de González del Castillo nos suenen a Arniches. Cuando en *El día de toros en Cádiz* el majo Canuto, creyéndose herido, suelte la chulada:

Aquí
me sopló toa la espada
más abajo del riñón
occidental.

Junto al lenguaje de los majos y majas, en el sainete habrá lugar para el lenguaje de los payos que todo lo deforman y trabucan, y para las finuras de los afrancesados, con sus galicismos, y las requintadas expresiones de los figurones y figuronas.

* * *

Si el sainete era costumbrista, también era satírico y moralizante. Así lo vio Leopoldo Cano cuando dice:

«El atrevimiento solapadamente revolucionario de aquellos sainetes que, para regocijo de plebeyos, ridiculizaban: al clero, en el abate mujeriego; al ajército, en el soldado fanfarrón; al matrimonio, en el cortejo, el marido tolerante, y el paje afeminado; y la sátira social contra la honesta clase media, que todo lo sufre, no fueron castigados ni aun advertidos por los insensatos censores que, para adorno terminal de sus cabezas sin seso, gastaban el simbólico apéndice capilar; pero ya *La Galiada* y el *Numa* quedaron decomisados en la zona fiscal por los que pretendían ensartar con el pincho del consumero las ideas atentatorias a sus comodidades...»

No sin ironía lo reconoce el propio autor cuando hace decir a un personaje de *El maestro de la tuna,* al terminar el sainete:

aunque ha sido desgraciada
esta lección, por lo menos
tendrá usté el gusto mañana
de que le cante algún viejo
al compás de la guitarra.

En este sentido era burla y lección, al mismo tiempo, el tema del cortejo, con su consiguiente escarmiento. La frivolidad femenina rococó, la moda, el capricho de las mujeres ociosas creó la costumbre del acompañante o cortejo, muchas veces a sueldo y otras a sus propias costas. El buen gusto obligaba a esta extraña componenda en que dama, marido y cortejo convivían gustosamente o de mala

gana. Son auténticas caricaturas que tienen su equivalente en los grabados grotescos y eróticos de la época.

Ya don Ramón de la Cruz, haciendo alusión a la profusión de sainetes de cortejo hace decir al petimetre Eusebio:

Mientras hagan la comedia
que hoy han empezado, pienso
no poner allá los pies.
Merino: *Por qué?*
Eusebio: *Porque sé de cierto*
que van a dar un sainete
criticando a los cortejos,
y estamos ya corrompidos
de tan común argumento:
yo no sé qué sacan de
repetirle los ingenios.
... ...
Merino: *Como es esa una materia*
tan amena y donde hay nuevos
casos cada día, es preciso
que se repita el objeto
pues con distinto semblante
no es el propio y es el mesmo.

Y en el Diario la dama pone un anuncio pidiendo cortejo, que dice así:

El tabernero
junto a la botica en la
calle de los Pasatiempos
dará razón de una dama
que necesita un cortejo
joven y rico, que sepa
adular, rizar el pelo
y mondar melocotones.

Los abatitos no quedaban menos malparados que los cortejos y los maridos mansos y complacientes y las damas histéricas o caprichosas.

El lector de esta selección de sainetes verá qué riqueza y diversidad de temas. Entre ellos está uno predilecto de la época, que ya venía de antiguo. En el sainete *El triunfo de las mujeres* imagina el autor lo que sería el mundo regido por éstas, ejerciendo las funciones de los hombres. El tema de la lucha de los sexos ya estaba relacionado con el del mundo al revés. A fines del XVII se estrenó una *Mojiganga del mundo al revés,* donde salen «las mujeres con espada y broquel y los hombres hilando y demás menesteres domésticos;

dos malcasados que salen bailando con la cabeza hacia abajo y los pies en alto... Salen luego un doctor con la mula a cuestas; el toreador a caballo sobre un toro...».

Don Ramón de la Cruz, en *Las mujeres defendidas* (1764), saca a una granadina que propone la lucha de los sexos:

Saquemos a los maridos
los calzones, y mañana
en hábitos varoniles
bien prevenidas de armas,
de coletos y caballos,
los citemos a la plaza
de los toros...

En *El triunfo de las mujeres* el mundo al revés tiene cierta relación con las aleluyas, que tantas veces representaron gráficamente este tema. Incluso las acotaciones de las escenas parecen pies aleluyísticos.

Otro tema es el de *miles gloriosus*, de tan antiguo origen, o sea, el soldado fanfarrón. Historia, sociología, literatura, de todo hay en esta rica vena sainetesca de don Juan Ignacio González del Castillo, y mucha gracia y diversión, y mucho donaire y gracejo, que, a buen seguro, sorprenderá y encantará a los lectores que hasta ahora tenían difícil acceso a las obras de este extraordinario gaditano, por no hallarse publicadas en ediciones de bolsillo.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14. MADRID).*

«POEMAS A LAZARO»
LINEAS DE ENTRADA A UNA POETICA

Aunque el conjunto de la producción poética que se desarrolla en España alrededor del cincuenta, marcada por las consecuencias provocadas por la guerra civil, ha sido calificada como poesía comprometida y, más claramente como poesía social, en virtud de su manifiesto grado de compromiso con un sector social bien definido (y, por ende, de repulsa de otros), hay casos en que una clasificación de esta naturaleza se muestra insuficiente cuando se pretende una visión más amplia de esta poesía.

Si bien la obra de José Angel Valente no puede ser considerada prioritariamente como social, muchas de sus composiciones comparten

recursos desarrollados ampliamente por la mayoría de los poetas que integran la llamada «Generación del medio siglo».

Considerada en su conjunto, la poesía que hasta el momento ha publicado Valente entronca con los elementos utilizados preferentemente por la poesía realista de ese período, tanto en sus contenidos *temáticos —el testimonio, la preocupación social, la inserción* del poema en situaciones o experiencias contemporáneas que dotan a la palabra poética de vastas connotaciones temporales, etc.—, como en el manejo de materiales expresivos que buscan entregar el máximo de referencias con un mínimo de artificios retóricos, donde la claridad expresiva predomina sobre el empleo de recursos metafóricos que dificulten la comprensión del poema. Valente desarrolla una técnica en que la sobriedad y la sencillez confieren a sus poemas un alto grado de significación en tanto que apela a experiencias y circunstancias humanas comunes, vistas en la doble perspectiva de su sencillez y complejidad.

Con un personal estilo en que busca siempre la palabra justa en la presentación de situaciones, Valente ha entregado poemas que contienen una honda y penetrante reflexión sobre determinadas facetas que enmarcan el período de posguerra español, utilizando en algunos casos una acerada ironía en la descripción de comportamientos y situaciones propios de la época, a la vez que el hablante poético que anima estas composiciones se resuelve en incisivas meditaciones sobre los diversos temas que han servido desde siempre de motivo fundador de poesía, como el amor, ias pasiones humanas, la preocupación metafísica sobre la muerte o el más allá, los cuestionamientos de índole histórico o social, etc.

Pero junto a estos aspectos la poesía de Valente contiene otros elementos en que se manifiesta lúcidamente el grado de conciencia sobre las particularidades inherentes al fenómeno poético alcanzado por este autor, y que permiten el acceso de modo más directo a su concepción sobre la poesía y al modo como su producción se ha sabido mantener en un nivel que escapa a los riesgos que acechan a la creación poética, a los que se ha referido en formulaciones teóricas (1).

Lo que se advierte ya desde su primer libro, A modo de esperanza (2), es una clara conciencia sobre los problemas que indefec-

---

(1) José Angel Valento: «Tendencia y estilo» en *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A., 1971.

(2) *Los libros de poesía que hasta el momento ha publicado Valonte están recogldos en Punto cero. (Poesia: 1953-1971).* Barcelona: Barral Editores, 1972. Agrupa los siguientes títulos: *A modo de esperanza* (Premio Adonais do 1954). Madrid: Ediciones Rialp, 1955. *Poemas*

tiblemente ha de enfrentar el poeta, preocupación que alcanza un más alto desarrollo, especialmente a partir de su segundo libro, *Poemas a Lázaro*, y que recorre gran parte de su obra posterior.

Pero si bien las declaraciones sobre la personal concepción que cada poeta tiene de la creación poética suelen ocupar un lugar importante a nivel teórico, lo que sí tiene de particular el caso de Valente —más que otros poetas contemporáneos españoles— es que la expresión de esta preocupación por el fenómeno poético se da no sólo en formulaciones teóricas sino en el campo de significación interno de sus propios poemas, aspecto éste que como señala José Olivio Jiménez (3) sitúa a Valente en lo más significativo de la poesía contemporánea hecha no sólo en lengua española.

Al comentar *Poemas a Lázaro*, Florentino Martino (4) señala que de las cinco secciones que integran este libro, es la cuarta la que de preferencia contiene las reflexiones de Valente sobre la naturaleza y proyecciones de la creación poética. No obstante esta clasificación, es más pertinente anotar que dichas reflexiones están presentes ya desde el poema inicial con que se abre el libro y desde ahí se proyectan diversas líneas que el poeta explora en composiciones posteriores.

«Primer poema» presenta la situación de un hablante poético sumido en primer término en un monólogo marcado por la soledad y el desamparo, a la vez que nos revela la urgente necesidad por comunicar este estado de angustia:

No debo
proclamar asi mi dolor.
Estoy alegre o triste y ¿qué importa?
¿A quién ayudaré?
¿Qué salvación podré engendrar con un lamento?

Si los dos primeros versos están planteados como una imposición negativa que rechaza la expresión del dolor personal más allá de la esfera de la propia intimidad, las preguntas siguientes vienen a re-

---

a Lázaro (Premio de la Crítica de 1960). Madrid: Ediciones Indice, 1960. *La memoria y los signos*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1966. *Siete representaciones*. Barcelona: El Bardo, 1967. *Breve son*. Madrid: El Bardo. Editorial Ciencia Nueva, 1968. *Presentación y memorial para un monumento*. Madrid: Colección Poesía para Todos, 1970. *El inocente*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1970. Incluye también la sección titulada *Treinta y siete fragmentos*.

(3) José Olivio Jiménez: «Lucha, duda y fe en la palabra poética: a través de *La memoria y los signos* (1966), de José Angel Valente» en *Diez años de poesía española, 1960-1970*. Madrid: Insula, 1972.

(4) Florentino Martino: «La poesía de José Angel Valente» en *Papeles de Son Armadans*, número 152, noviembre de 1958.

forzar esta imposición del verbo deber. Pero al comienzo no se especifica la naturaleza del dolor de que habla el yo poético, y el contenido de las preguntas es, por ahora, insuficiente para esclarecer el tipo de dolor que el poema refiere. No obstante, el resto de los versos que integran el poema nos indica que se trata de la condición del poeta, aspecto que nos sitúa de lleno en la problemática de la función del poema y del poeta:

Y, sin embargo, cuento mi historia,
recaigo sobre mí, culpable
de las mismas palabras que combato.

El poema es, pues, historia, relato, testimonio de este tiempo presente. De este modo se va clarificando el sentido de las preguntas subsiguientes. Podemos ver ahora que el destino inescapable del poeta es el de señalar los signos de la historia con el único instrumento que posee: la palabra. Pero la palabra poética, capaz de desvelar la naturaleza de los elementos que componen la realidad, diferente por tanto de la palabra usual, contaminada por el hábito. Es esta palabra la que permite la búsqueda del yo poético (e histórico) que se puede proyectar hacia el exterior:

Paso a paso me adentro,
preciosamente me examino,
uno a uno lamento mis cuidados
¿para quién,
qué pecho triste consolaré,
qué ídolo caerá,
qué átomo del mundo moveré con justicia?

Pero poco a poco se avanza en este proceso de cuestionamiento, y en este intento por infundir en los demás esta inquietud, el poema se pregunta por el otro (el lector) y se convierte en un caer en la cuenta sobre las proyecciones que pueda tener la palabra hecha poesía, cuestionamiento auténtico y descarnado sobre una experiencia o una situación. Si en un primer momento esta experiencia aparece solamente intuida, paulatinamente se va configurando una formulación más precisa tanto de la naturaleza del dolor del yo poético como de las repercusiones posibles de la palabra poética, modalidad propia de Valente en muchas de estas composiciones en que se parte de la observación de una experiencia particular para convertirla, por sus dimensiones, en una situación común y generalizable.

Pero en otro nivel del poema está planteada la necesidad de la poesía; expresamente el hablante se pregunta por el destino y la

utilidad de la palabra poética, de donde resulta la lapidaria consideración sobre el oficio del poeta:

Remotamente quejumbroso
remotamente aquejado de fútiles pesares,
poeta en el más venenoso sentido,
poeta con la palabra terminada en un cero
odiosamente inútil,
cuento los caedizos latidos
de mi corazón y ¿qué importa?
¿Qué sed o qué agobiante
vacío llenaré de un vacío más fiero?

De una parte se entrega una consideración del poeta como un ser aquejado por inquietudes que no encuentran respuesta. Su oficio es quizá solamente la expresión de este desamparo, de esta impotencia ante los componentes de la existencia, visión dolorida y desolada, marcada por la precariedad, y, de otra, se muestra angustiado por las posibles resonancias que la palabra transportadora de estas inquietudes pueda tener. El adentramiento que se ha producido en el poema en la zona de la interioridad del yo histórico y del yo poético parece haber alcanzado su máxima interpretación. A las preguntas finales: «¿qué sed o qué agobiante / vacío llenaré de un vacío más fiero?», continúa la aseveración sobre la función del poeta:

Poeta, oh no,
sujeto de una vieja impudicia:
mi historia debe ser olvidada,
mezclada en la suma total
que la hará verdadera.

Las interrogantes planteadas en el poema finalmente se van esclareciendo. El poeta tiene justamente la función de transmitir los designios que la realidad le impone y que la palabra usual encubre; no importa lo negativo que ellos sean, así lo señala la repetición de la pregunta: «y ¿qué importa?».

En la poesía de esta promoción y particularmente en la obra de Valente, el poema (y, por tanto, el oficio del poeta) debe cumplir una misión desveladora de conocimiento; de ahí que el poeta deba ser atento observador (aquí el término no tiene el carácter de pasividad o de imparcialidad que le confiere su uso corriente) del tiempo presente. Lejos de ser el poeta un ser iluminado por la inspiración y depositario del don poético (con las características estéticas y evasivas de la realidad que tuvo, por ejemplo, en algunos de los poetas de la Generación del 27 principalmente en su primera etapa), en la actualidad el poeta se sabe un hombre común, inmerso en su tiempo

y solidario con los demás, no sólo testigo sino participante activo de la historia. Por otra parte, ya no se persigue la creación poética impermeable al paso del tiempo, sino que se intenta una poesía necesaria para la comprensión de los elementos que constituyen esta época; los versos finales del poema se orientan en el esclarecimiento de este aspecto:

Para vivir así,
para ser anónimamente
reavivada y cambiada,
para que el canto, al fin,
libre de la aquejada
mano, sea sólo poder,
poder que brote puro
como un gallo en la noche,
como en la noche, súbito,
un gallo rompe a ciegas
el escuadrón compacto de las sombras.

Cuando la poesía consigue este propósito de conocimiento alcanza su plena realización. Estos versos insisten en la consideración del poeta como un ser común, mezclado con el resto de los hombres, y también en los objetivos de la poesía como posibilitadora de conocimiento, aspecto que nos sitúa en lo central de la concepción poética de Valente.

Plantear que el poema tiene función de conocimiento no niega, en este autor, sus posibilidades de comunicación, pero sí supone que esta categoría se acepta como el resultado natural de su función primera de conocimiento. La comunicación, que se encuentra siempre presente en el poema, no es una finalidad en sí, aquello que busca únicamente el poeta, sino que se considera un efecto que sigue y complementa el aspecto prioritario del conocimiento.

Esto supone que el poema se plantea como una indagación en una experiencia o en una zona de realidad que el poeta ha seleccionado previamente y cuyos ingredientes se van clarificando (conociendo) según el poema se va desarrollando. «En el momento de la creación poética —dice Valente— lo único *dado* es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poeta mismo.» (5)

---

(5) José Angel Valente: «Conocimiento y comunicación» en *Los palabras de la tribu*, p. 6.

Esto explica que en Valente muchas de sus composiciones comiencen con una palabra que no es aseverativa, sino vacilante, que se inicia como una indagación incierta que paulatinamente va adquiriendo esa seguridad que confiere el progresivo avance hacia el logro del conocimiento, como se puede apreciar en los primeros versos del poema «Entrada al sentido», de este mismo libro:

La soledad.
El miedo.
Hay un lugar
vacío, hay una estancia
que no tiene salida.
Hay una espera
ciega entre dos latidos.

El hablante se encuentra a la expectativa, temeroso entre el logro o el fracaso en su propósito de conocimiento; el poema nace sólo de los elementos que configuran una primaria intuición que precisa de una palabra justa que permita alcanzar el conocimiento de todo cuanto esté encubierto en la realidad:

Entre el ojo y la forma
hay un abismo
en el que puede hundirse la mirada.

Estos versos señalan explícitamente lo azaroso de este cometido, al que Valente se refiere en declaraciones que apuntan a los problemas que debe enfrentar el poeta: «Por eso todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro. El material sobre el que el poeta se dispone a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que el poeta tenga de él, sino que espera precisamente esa clarificación.» (6)

En todo caso, esa clarificación de que habla Valente está sometida a los riesgos de toda posibilidad, donde

El alma pende de sí misma sólo,
del miedo, del peligro, del presagio.

Este método que obliga a ir avanzando poco a poco hacia el logro del conocimiento final, nacido únicamente de una intuición primaria, queda suficientemente expresado en otro poema de este libro, «Objeto del poema»:

Te pongo aquí
rodeado de nombres: merodeo.

---

(6) José Angel Valente: «Conocimiento y comunicación», en *Las palabras de la tribu*, p. 6.

Te pongo aquí cercado
de palabras y nubes: me confundo.

Como un ladrón me acerco: tú me llamas,
en tus límites cierto, en
tu exactitud conforme.
Vuelvo.
Toco
(el ojo engañoso)
hasta saber la forma. La repito,

....

Yaces
y te comparto, hasta
que un día simple irrumpes
con atributos
de claridad, desde tu misma
manantial excelencia.

Como se puede ver, hay en Valente una estricta adecuación entre lo que por un lado constituye su concepción de la creación poética, entendida como medio de conocimiento, y lo que muchas composiciones reflejan. Es necesario, en todo caso, insistir en que no se trata de un poeta exclusivamente preocupado por los problemas que se le plantean en el desarrollo de la creación poética, sino que sólo se trata de señalar cómo lo que plantea en sus formulaciones teóricas se cumple en muchos de sus poemas, y cómo esta preocupación por el ser de la poesía, que se anuncia desde su primer libro, se profundiza y amplía principalmente desde *Poemas a Lázaro.* Sería falso limitar la poesía de Valente a este solo aspecto, puesto que el conjunto de su obra abarca una diversidad de temas que ponen de manifiesto una poesía que nace tanto del pensamiento, la reflexión, como de una profunda sensibilidad, según dejan en claro estos versos de su poema «El cántaro»:

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime. Su forma
existe sólo así,
sonora y respirada.
El hondo cántaro
de clara curvatura,
bella y servil:
el cántaro y el canto.

JUAN CARLOS LERTORA (Dpt. of Romance Languages. University of Alberta. EDMONTON, CANADA T6G 2E6).

CORRELACION SOCIAL ENTRE EL CACIQUISMO Y EL ASPECTO RELIGIOSO EN LA NOVELA «PEDRO PARAMO», DE JUAN RULFO

Juan Rulfo (n. 1918) en México, publicó su primer libro de cuentos titulado *El llano en llamas* en 1953 (1). Posteriormente publica su obra maestra la novela *Pedro Páramo* (2), que cuenta hoy con más de diez ediciones en español, y se halla traducida al inglés, francés, italiano, sueco, holandés, danés, noruego y alemán.

El tema de *Pedro Páramo* es la historia del cacicazgo de Pedro Páramo, figura representativa del feudalismo latinoamericano. El narrador va reconstruyendo retrospectivamente la vida de frustración de dicho personaje en la cual su hijo Juan Preciado, lleno de ilusiones, en busca de una infancia perdida, vuelve a Comala a fin de cumplir la promesa hecha a su madre antes de morir. Juan Preciado personifica al hijo ilegítimo mexicano, nacido de la violación, del abuso de su padre desconocido. La historia del caudillo local va unida a la tragedia de su amor imposible por Susana San Juan y como consecuencia su venganza, la que le lleva a la destrucción del pueblo de Comala.

Mariana Frenk, traductora alemana de *Pedro Páramo*, divide la novela en dos partes que resume de la siguiente manera:

> Es un relato de Juan Preciado, en que narra el motivo de su viaje, su encuentro en el camino con Abundio, el arriero, sus extrañas y espantosas experiencias de Comala. Su narración, en forma casi totalmente dialogada, es interrumpida una y otra vez por el monólogo interior de Pedro Páramo, por la voz, evocada, de la madre de Juan por saltos al pasado de varios personajes. De pronto, cuando ya hemos leído casi la mitad del libro, descubrimos que el relato de Juan Preciado no iba dirigido a nosotros, sino que ha sido un monólogo y parte de la conversación de Juan, un hombre muerto, está sosteniendo en la tumba con Dorotea, una mujer muerta. A partir de la página 76, en que otro salto retrocede al lector a la adolescencia de Miguel Páramo, hijo de Pedro, el autor se encarga de la narración, que, con algunas interrupciones por la plática de los dos muertos, por los cortes hacia atrás, a la infancia y juventud de Susana, sigue un curso lineal y directo hasta el final. En la última escena —que ocurre mucho antes del principio—, Pedro Páramo es asesinado por el mismo arriero —Abundio— que en las primeras páginas conduce a Juan Preciado al pueblo de Comala. El ciclo se cierra (3).

---

(1) Juan Rulfo: *El llano en llamas*, México, Fondo de Cultura Económica, primera edición, 1953.

(2) Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, primera edición, 1953.

(3) *Pedro Páramo, Revista Universidad de México*, vol. XV, núm. 11, julio 1961, p. 20.

Este esquema de la estudiosa alemana es muy útil para comprender la estructura temporal y espacial de la novela.

La novela contiene 65 breves capítulos delimitados por espacios en blanco. A partir del capítulo 53 el novelista desarrolla una conversación entre personajes sepultados en el cementerio de Comala. Por esta razón se comprende que la voz narrativa salta al pasado aplicando la técnica de la retrospección.

La novela la podemos dividir en dos partes: la primera parte desde el comienzo hasta el capítulo 33 y la segunda del 33 hasta el final. Es preciso anotar que ambas partes el creador omnisciente actúa como narrador. En la segunda parte la intervención del autor como narrador es más extensa que la primera y el personaje central de la novela —Pedro Páramo— tiene a su vez tres narradores que asesoran permanentemente al diálogo: Juan Preciado, Dorotea y el mismo autor mimético. Aparecen otros personajes menos importantes y llegamos a obtener algo así como un mosaico integrado por fragmentos narrativos en que se va estructurando en la mente del lector a medida que éste avanza. Imprevistas retrospecciones, de traslaciones temporales hacia atrás y hacia adelante, que apela a la inteligencia del lector para una minuciosa ubicación temporal de los sucesos, sin dejarse confundir por el caos narrativo temporal.

En la primera parte de la novela, los hechos y los personajes se presentan en un clima misterioso, difícil de descifrar. En cambio en la segunda, la narración tiene ya efectos más claros, como parece lógico del mismo proceso creativo de microcosmos, en general.

Hay varios temas que aparecen continuamente en la novela y otros de vez en cuando sólo se perciben ligeramente. Los diálogos y monólogos de los muertos se ven a la vez interrumpidos por escenas contadas por el autor —narrador—, como en la primera parte, pero sin dejar que se perciba su presencia.

Luis Leal se refiere al respecto:

> No todo en *Pedro Páramo,* por supuesto, es lúcido y transparente. Rulfo, creemos ha tratado de reflejar en la estructura caótica el fondo mismo de la novela, que es, en sí, vago, indefinido, irreal, nebuloso. Pero unificado por el tono poético, a veces mágico, que ha sabido mantener a través de todas sus páginas (4).

Pedro Páramo es el prototipo del hacendado feudalista medio que existía en el estado de Jalisco, México, antes de la Revolución.

---

(4) Luis Leal: *La estructura de Pedro Páramo,* Anuario de Letras, México, IV, 1964, pp. 287-294.

Veamos un diálogo que nos intuye su propiedad:

> —Mire usted—me dice el arriero, deteniéndose—: ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detradito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve por lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice. Y es de él todo ese terrenal (5).

En tiempos pretéritos Pedro Páramo heredó una propiedad importante, llamada la Media Luna, de su padre don Lucas, quien fue asesinado por un peón y dejó a su hijo traspasado de odio por la comunidad que pronto aprendió a temerlo. Se inicia un período de tremendas represalias y a su vez Pedro Páramo va consolidando su poder económico a la vez que siente un temor sicológico hacia la comunidad. Emplea el soborno, la falsificación de documentos públicos, desplaza linderos, anexa tierras a las suyas y utiliza la violencia.

Un episodio que puede ilustrarnos el método del gamonal Páramo para aumentar su capital es la muerte que corrió Toribio Aldrete, personaje secundario en la novela, pequeño propietario de la región, cuyas tierras pasaron a manos de don Pedro. Aldrete murió ahorcado por orden del mismo Pedro.

> Fulgor Sedano, hombre de cincuenta y cuatro años, soltero, de oficio administrador, apto para entablar y seguir pleitos, por poder y por mi propio derecho, reclamo y alego lo siguiente...
>
> Eso había dicho cuando levantó el acta contra actos de Toribio Aldrete y terminó: Que conste mi acusación por usufructo. Se acordaba. Fue lo primero que le dijo el Aldrete después que se habían estado emborrachando juntos, dizque para celebrar el acta:
>
> Con ese papel nos vamos a limpiar usted y yo, don Fulgor, porque no va servir para otra cosa. Y eso usted lo sabe. En fin, por lo que a usted respecta, ya cumplió con lo que le mandaron, y a mí me quitó de apuraciones; porque me tenía usted preocupado lo que sea de cada quien. Ahora ya sé de qué se trata y me da risa. Dizque «usufructo». Vergüenza debía darle a su patrón ser tan ignorante (pp. 37-38).

La primera indicación que advertimos sobre el asesinato de Aldrete la hallamos en el capítulo 16, al percibir los espeluznantes alaridos, articulados por el infeliz ahorcado y escuchados, algunos años más tarde, por Juan Preciado al llegar a la casa de doña Eduviges Dyada.

---

(5) Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 9.ª edición, México, D. F., 1968, p. 10. Las futuras citas textuales se tomarán de esta edición.

Otro personaje secundario de la obra también explica los gritos mortales de la víctima. Así Cisneros narra los hechos:

> —Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los gritos.
>
> ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?
>
> —Tal vez algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido encontrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.
>
> —Fue doña Eduviges quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible.
>
> —¿Eduviges Dyada?
>
> —Ella.
>
> —Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía (p. 37).

Rulfo le da un tratamiento especial a los personajes y a los acontecimientos que nos lleva a lo fantástico, el microcosmos de Comala, el mundo de los muertos, aldea llena de sombras y murmullos de ultratumba. Eduviges Dyada y Damiana Cisneros tienen cuerpos que podrían percibirse físicamente, pero al seguir el relato nos hallamos ante la presencia sólo de espectros, espíritus que dialogan, gesticulan y se mueven con libertad absoluta. ¿Pero por qué se mueven con tal libertad? Porque están muertos. El creador artístico nos señala con estas finas percepciones que sólo los muertos pueden tener libertad en una sociedad feudalista donde el terrateniente mantiene bajo la presión, el temor y la violencia a una comunidad; ésta tiene que obedecer sin reflexión a la voluntad del cacique.

Una segunda mención del procedimiento de Pedro Páramo para anexar las tierras a la Media Luna justamente se encuentra cuando se entera de que un vecino rebelde se opone a tan infame proceder, que responde al nombre de Toribio Aldrete. Pedro Páramo dicta a su secuaz Fulgor su irrevocable sentencia:

> — La semana venidera irás con el Aldrete. Y le dices que recorra el lienzo. Ha invadido tierras de la Media Luna.
>
> —El hizo bien sus mediciones. A mí me consta.
>
> —Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado.
>
> Derrumba los lienzos si es preciso.
>
> —¿Y las leyes?
>
> —¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. ¿Tienes trabajando en la Media Luna a algún atravesado?
>
> —Sí, hay uno que otro.

—Pues mándalos en comisión con el Aldrete. Le levantarás un acta acusándolo de «usufruto» o de lo que a ti se te ocurra. Y recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos (p. 44).

Este capítulo, que muchas veces suele pasar inadvertido por los lectores, es de vital importancia para comprender el estudio sicológico que venimos desarrollando en este trabajo. Aquí se revela las intenciones siniestras del cacique de Media Luna; todo Comala será suyo. La narración prosigue en un diálogo muy corto, en la cual el narrador nos entrega un capítulo de sólo doce cortas líneas para informarnos el desenlace trágico del episodio de Aldrete:

En este momento abrieron y él entró:

—Pasa, Fulgor. ¿Está arreglado el asunto de Toribio Aldrete?

—Está liquidado, patrón.

Nos queda la cuestión de los Fregosos. Deja eso pendiente. Ahorita estoy muy ocupado con «mi luna de miel» (p. 45).

Con este corto diálogo, epílogo trágico de sentido retratista de una realidad social, el autor nos muestra con sutileza artística la problemática infrahumana que a veces azota al hombre del agro no sólo de México, sino de toda la América Latina, quien aún continúa bajo el látigo implacable del feudalismo, al igual que en los tiempos de la edad medieval.

Rosario Castellanos lo manifiesta así:

Pedro Páramo, ávido de posesiones, despreciador de la vida ajena, concupiscente y sensual, impone sobre los lutos tradicionales de la providencia el silencio. Su figura estará presente siempre entre los amigos para crear una atmósfera de miedo, de desconfianza, de posibilidad de delación. Entre los amantes se interponen, como emisarios de Pedro Páramo, los celos y la cobardía del varón, el consentimiento, secretamente ufano, de la mujer. La personalidad de Pedro Páramo crece en la medida en que sus opositores están despojados de nervio, de rebeldía para enfrentárselo. Su pedestal se finca en la abyección, cada vez más servil, de los otros (6).

Pedro Páramo tiene todo en su mano —hasta un heredero— para la continuidad de su estirpe. Miguel Páramo, quien muere a los diecisiete años, es una figura fugaz en la novela, pero a pesar de ello es el prototipo del hijo del cacique. Sabiendo que su padre es el señor poderoso de la región, se dedica a toda clase de fechorías, que van

---

(6) Rosario Castellanos: *La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial*, Hispania, XLVII, núm. 2.

desde la violación de la sobrina del cura hasta el asesinato del hermano del mismo sacerdote. Veamos un diálogo:

—Oye, Anita, ¿sabes a quién enterraron hoy?

—No, tío.

—¿Te acuerdas de Miguel Páramo?

—Sí, tío.

—Pues a él.

Ana agachó la cabeza.

—Estás segura de que él fue, ¿verdad?

—Segura no, tío. No le vi la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro.

—Entonces ¿cómo supiste que era Miguel Páramo?

—Porque él me lo dijo: «Soy Miguel Páramo,

Ana.

No te asustes». Eso me dijo.

—Pero sabías que era el autor de la muerte de tu padre, ¿no?

—Sí, tío.

—Entonces, ¿qué hiciste para alejarlo?

—No hice nada.

Los dos guardaron silencio por un rato. Se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán.

—Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que yo lo perdonara. Sin moverme de la cama le avisé: «La ventana está abierta». Y él entró. Llegó abrazándome, como si ésa fuera la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca se debe odiar a nadie. Le sonreí para decírselo; pero después pensé que él no pudo ver mi sonrisa, porque yo no lo veía a él, por lo negra que estaba la noche. Solamente lo sentí encima de mí y que comenzaba a hacer cosas malas conmigo (pp. 31-32).

Miguel muere muy joven —a los diecisiete años—; su muerte es causada por la caída de un caballo. (Desde la noche de su muerte, el fantasma del caballo de Miguel Páramo galopa «por todas partes» en busca de Miguel.)

Algunos años después de la muerte de Miguel, en alguna ocasión que Juan Preciado visita a Comala y se hospeda en casa de Eduviges Dyada, ésta oye el galope del caballo fantasmal:

—¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?

Ella sacudió la cabeza como si despertara de un sueño.

—Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

—¿Entonces vive alguien en la Media Luna?

—No, allí no vive nadie.

—¿Entonces?

—Solamente el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a estas horas. Quizá el pobre no puede con su remordimiento. ¿Cómo? Hasta los animales se dan cuenta de cuando cometen un crimen, ¿no? (p. 25).

Rulfo presenta a Miguel Páramo en su corta vida como una verdadera degradación criminal: pendenciero, violador, homicida.

La prematura muerte de Miguel ha trastornado psíquicamente al padre Rentería, cura de Comala. Su adversión por Miguel, muy justificada desde su punto de vista, le lleva a examinar su conciencia. Después de su dramática confesión con otro cura de Comala, el padre Rentería le dice a su sobrino: «Mal, no, Ana. Malo. Un hombre malo. Eso siento que soy.»

Llevado el cadáver de Miguel Páramo cuando todos los acompañantes del féretro se habían ido, sólo Pedro Páramo y el sacerdote se quedan en la iglesia. Entonces ocurre algo inesperado:

Pedro Páramo se acercó, arrodillándose a su lado: —Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por el hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios le haya perdonado.

Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó.

—Reciba eso como una limosna para su iglesia.

La iglesia estaba ya vacía. Dos hombres esperaban en la puerta a Pedro Páramo, quien se juntó con ellos, y juntos siguieron el féretro que guardaba descansando sobre los hombros de cuatro caporales de la Media Luna.

El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

—Son tuyas —dijo—. El puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo y lo injusto, que todo nos es dado pedir...

Por mí, condénalo, Señor.

Y cerró el sagrario (pp. 29-30).

La falta principal del padre Rentería es la indiferencia, la falta de coraje, de valor civil para enfrentarse a un cacique ladrón, explotador y criminal. El sacerdote se ha cruzado de brazos a contemplar el panorama dramático de Comala, mientras el gamonal Páramo aumenta su poder y su economía en base a la injusticia de su víctima. El padre Rentería estaba bien informado de todas las fechorías de Páramo, pero el miedo de perder los diezmos con que se sustentaba lo

hacían ignorar todo lo que ocurría en su contorno y aun perdonar los pecados de don Pedro. Por tal razón Rulfo ilustra esta escena con la conmovedora amonestación del cura de la población vecina cuando el cura que le confiesa le niega la absolución.

> —Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha ha despedazado su iglesia y tú no se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? Quiero convencerme de que eres bueno y de que allí recibes la estimación de todos; pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado... (p. 75).

Ese extraordinario diálogo entre los dos sacerdotes tan sólo ocupa dos páginas; empero, el autor nos intuye una filosofía profunda de la vida, de la moral y de la misión de la vida. El dinero le preocupaba hondamente al padre Rentería y así el mismo lo manifiesta:

> Todo esto sucede es por mi culpa—se dijo—. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad: ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llegan al estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios (p. 34).

El padre Rentería se siente hombre fracasado en su misión espiritual y así él mismo lo reconoce:

> Soy un hombre dispuesto a humillarse, mientras sienta el impulso...

Estas son las últimas palabras del penitente cura. Estas pocas palabras condenan su bajo espíritu. Luego, de regreso a su casa, Ana, su sobrina, le pregunta:

> —¿Se siente mal?
> Y el padre Rentería, con profunda pena, le responde:
> —Mal, no; malo. Un hombre malo. Eso siento que soy (p. 77).

El padre Rentería es quizá uno de los personajes mejor caracterizados en la novela. Es una de las pocas figuras que nunca aparecen como fantasma y que, además, «no muere» en la novela. Más tarde, quizá en un acto de penitencia, nos enteramos que ha abandonado a Comala para incorporarse a las filas de la Revolución de los Cristeros.

Como podemos observar, el aspecto religioso está estrechamente ligado al aspecto social de la novela. El cacique Páramo, ladrón y cri-

minal vulgar, está amparado por el padre Rentería, ya que nunca el sacerdote de Comala protestó por las bellaquerías del gamonal Pedro Páramo. Así la religiosidad en la obra de Rulfo se transforma en una mezcla de superstición y fanatismo, de ritos cuyos significados no están de acuerdo con la enseñanza cristiana y desprovistos de amor y cuyos fieles están siempre sin posibilidad de salvación.

Rulfo, que, refiriéndose a la cultura española, ha afirmado «habían teologado hasta en las matemáticas», no concibe en la atmósfera religiosa el menor detalle de amor, de caridad y de esperanza y de enseñanza cristiana. El plano religioso en la novela se reduce a mostrar al mundo eclasiástico a través del personaje poco grato, el padre Rentería. Dios no aparece en la novela, es una palabra vacía. Así vemos cómo nadie tiene esperanza de una salvación *post mortem*. Rulfo introduce al padre Rentería negándole el perdón al muerto Miguel Páramo, el hijo del cacique:

> Fue un mal hombre y no entrará al reino de los cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él (p. 29).

El sentido del amor se halla ausente, el rencor inextinguible en el corazón del padre Rentería. El cacique se arrodilla, suplica y, a pesar de su codicia, coloca unas monedas de oro ante el altar y ante el sacerdote cuando la iglesia estaba vacía. El padre Rentería se dirige al altar y exclama:

> Por mí, condénalo, Señor (p. 30).

Empero, Rulfo muestra cómo el sacerdote, a pesar de su exclamación, se dirige al altar y recoge el dinero, sometiéndose una vez más a la codicia y al dinero del cacique.

En otra parte de la novela vemos al padre Rentería recordando la negativa a la petición de María Dyada a fin de que salvara a su hermana Eduviges, suicida, monologando:

> Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras si éstas fueran necesarias para salvar el alma. ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo. Había un catálogo. Comenzó a recorrer los santos del panteón católico comenzando por los del día: «Santa Numilona, virgen y mártir; Anercio, obispo; Santas Salomé, viuda; Alodia o Elodia y Nulina, vírgenes; Córdula y Donato». Y siguió. Ya iba siendo dominado por el sueño cuando se sentó en la cama: «Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras» (p. 35).

Así, vemos cómo Rulfo va dramatizando la figura del padre Rentería en virtud de sus intervenciones en la novela. El diálogo con el señor cura de Comala, al cual nos referimos anteriormente y en el cual el padre Rentería hizo confesión general, y donde el sacerdote confesor le niega la absolución, son muy reveladoras:

> Pero no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo (p. 75).

La conversación, más tarde, entre los dos sacerdotes se deriva a la falta de suavidad en la tierra, a la acidez de todo.

> «A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces». Sólo crecen naranjos agrios y arrayanes agrios. Recuerda las frutas dulces del seminario, que con sólo apretarlas saltaban la cáscara, los duraznos, las mandarinas. Rentería llevó a Comala algunas semillas... «Después pensé que hubiera sido mejor dejarlas allá donde maduraran, ya que aquí las traje a morir» (p. 76).

Este diálogo es muy expresivo a fin de mostrar el pleno fracaso de la misión espiritual, ya que recuerda la parábola bíblica del sembrador. Ningún fruto dulce nace en Comala. El propio sembrador, que se ve rodeado de acidez y crueldad, se convierte en persona dura del corazón, ácido, y se condena él mismo. Pero, una vez más, reaparece el poder del caciquismo, el destructor de la comarca, el que Rulfo nos presenta de nuevo protegido por el padre Rentería cuando hallamos lo siguiente:

> Y, sin embargo, padre, dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no? —Así es la voluntad de Dios» (p. 75).

Rulfo lanza su voz de crítica social y política a fin de señalarnos con claridad la unión de los dos poderes: el del cacique y el religioso, mostrándonos la actitud del padre Rentería, y a la vez rechazarla, ya que el sacerdote aprueba la injusticia social en nombre de la voluntad divina.

Al finalizar la novela aparece de nuevo Rentería por medio de un diálogo entre personajes que hablan de la revolución y en el cual el Tilcuate, otro servil personaje de Pedro Páramo unido a la revolución, es quien comunica:

> —Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él, o contra él?
>
> —Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.

—Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.
—Entonces a descansar.
—¿Con el vuelo que llevo?
—Haz lo que quieras, entonces.
—Me iré a reforzar al padrecito. Me gustan cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación» (p. 122).

La figura que representa el servilismo y la degeneración moral hasta lo máximo es la que Rulfo caracteriza en la persona de Fulgor Sedano. Fulgor es el instrumento de Pedro Páramo para los crímenes. El autor habla muy poco de su físico y de su vida. Nos dice sólo algo de su edad, cuando sucede la primera entrevista con Pedro Páramo: es «cincuenta y cinco años». (Empero, en el acta que levanta contra la presunta víctima, Toribio Aldrete, dice tener cincuenta y cuatro.)

Algunas veces encontramos un breve diálogo entre el cretino Fulgor Sedano y el cacique Páramo.

Palabra que me está gustando tratar con usted, le dice al patrón después de recibir las órdenes de varias fechorías que deberían ejecutar a corto plazo. Muchos años después, una vez aceptado el contrato del asesinato que debería perpetuarse en la persona de Bartolomé San Juan, exclamó Sedano:

Me vuelve a gustar cómo acciona usted, patrón... (p. 89).

Pedro Páramo es indudablemente una novela que podría denominarse perfecta. Pertenece a las llamadas novelas de compromiso intelectual, microcosmos en el cual, a base de símbolos, se muestra la realidad y se insiste en un punto especial frecuentemente, y Rulfo nos muestra a base de una gran simbología dentro del diálogo frecuente una realidad social: la vida infrahumana que el pueblo de Comala soportaba antes de la revolución; uno de los personajes centrales de la novela —Pedro Páramo— refleja la conducta del burgués, del cacique de provincia que representa la continuidad del feudalismo y de un sistema económico-político que conlleva completamente a la alienación por una sociedad deshumanizada que mantiene bajo el látigo infernal a toda la comunidad de Comala. Rulfo nos muestra en sus descripciones todo el fondo de esa realidad.

Al finalizar la novela el autor nos hace percibir la atmósfera revolucionaria que giraba en torno de la comarca:

Ya para entonces soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada en armas. Nos llegaban rumores (p. 86).

Posteriormente Rulfo continúa la temática de la revolución con el diálogo del tartamudo y Pedro Páramo, en el cual el novelista nos

señala que la revolución ha estallado en todo su rigor y que el panorama de Comala tiende a un cambio inmediato:

> El hombre al que le decían el *Tartamudo* aguardó arriba del caballo. Pasado un rato, Pedro Páramo, al que nunca había visto, se le puso enfrente:
>
> —¿Qué se te ofrece?
>
> —Necesito hablar directamente con el patrón.
>
> —Yo soy. ¿Qué quieres?
>
> —Pues, nanada más esto. Mataron a don Fulgor Sesedano. Yo le hacía compañía. Habíamos ido por el rumbo de los «vertederos» para averiguar por qué se estaba escaseando el agua. Y en eso andábamos cucuando vimos una manada de hombres que salieron al encuentro. Y de entre la multitud aquella brotó una voz que me dijo: «Yo a ese le conozco. Es el administrador de la Media Luna.
>
> A mí ni me totomaron en cuenta. Pero a don Fulgor lo mandaron soltar la bestia. Le dijeron que eran revolucionarios. Que venían por las tierras de usté.
>
> «Corrale —le dijeron a don Fulgor— ¡Vaya y dígale a su patrón que allá nos veremos! Y él soltó la cacalda. No muy de prisa por lo pepesado que era; pero corrió. Lo mataron cocorriendo. Murió con una pata arriba y otra abajo.»
>
> «Entonces yo ni me moví. Esperé que fuera de nonoche y aquí estoy para anunciarle lo que pasó» (p. 98).

Al terminar de leer la novela, concluimos que Rulfo se sirve de una técnica realística, llena de dualidades, a fin de suscitar, de una parte, un mundo de fantasía y belleza, y de otra, un mundo trágico saturado de conciencia de protesta social.

Es preciso señalar en este breve ensayo las acertadas palabras de Carlos Blanco Aguinaga con relación a la obra de Rulfo:

> Los cuentos y la novela de Rulfo corresponden a una angustia contemporánea bien definida por Lukács y ejemplificada en múltiples escritores. Pero se dan en una tierra concreta donde la situación de los personajes adquiere un muy particular cariz porque sobre ella pesa una muy particular condición histórica. De ahí que, por subjetiva que sea la visión de Rulfo, por muy impregnadas de aparente irrealidad y lejanía que están sus narraciones, todo ello es ejemplar: vía de entrada a la realidad histórica más real de un momento muy concreto de existencia mexicana (7).

MANUEL ANTONIO ARANGO L. (Laurentian University. Sudbury, ONTARIO, CANADA P3E 2C6).

---

(7) Carlos Blanco Aguinaga: *Nueva Novela Latinoamericana*, tomo I, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1972, p. 113.

TIRSO Y UN EPIGRAMA CONTRA EL CONDE DE OLIVARES

Para documentar la pasión verbal que debió seguir a la decisión tomada por la Junta de Reformación contra Tirso de Molina, el día 6 de marzo de 1625, no poseemos más que alusiones y conjeturas. Sin embargo, cosas de mucha monta debieron decirse por aquellos días. Gabriel de Corral, uno de los tres literatos fieles amigos de Tirso —con Montalbán y Castillo Solórzano—, nos dejó dos epigramas publicados, luego, en su *La Cintia de Aranjuez* (1628). Aunque no nombra al amigo desterrado de Madrid, no parece descaminado postular que es Tirso (1). Se queja de «alguna vil cautela» y «envidia perezosa», causas de este despropósito; mas, para él, no es su amigo quien sufrirá más, porque la que sale perdiendo es su patria, la misma que lo destierra. Hasta ahora no se conoce con certeza cuál pudo ser la personal reacción de Tirso. Tirso no se amilanaba fácilmente. Es notoria su rapidez y sarcasmo cuando de replicar se trataba. La hipótesis de que su ardiente devoción a la monarquía le impediría encolerizarse contra su más alta y fuerte institución no parece creíble. Por esta razón registro la siguiente quintilla anónima que encontré, hace algún tiempo, manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 3.922, folio 157) y que ya reproduje en otro lugar (2). Que yo sepa, nadie la comentó hasta ahora. Dice así, título y versos:

LLORA UN FRAILE LEGO POR EL OJO REFORMADO DE VISTA LOS ABORTOS DE LA JUNTA DE REFORMACION

Un Conde Pregmatiquero
a este dolor me condena
pensará este majadero
que su testa y mi trasero
pueden parir cosa buena.

No sé de qué otra manera se puede descifrar este epigrama, si no se refiere al conde de Olivares, al acuerdo del 6 de marzo de 1625 y al propio Tirso. La coincidencia sería demasiado admirable. En efecto, Olivares era solamente conde por entonces, ya que recibió el título de «duque de Sanlúcar la Mayor» en 1626, viniendo a juntarse en conde-duque tan sólo después de 1625. La Junta de Reformación

---

(1) Véase Ruth L. Kennedy: *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620-26*, Chapel Hill, 1974, 333-335. Reproduce y discute los epigramas.

(2) Véase mi reseña «Tirso y sus competidores», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CI, núm. 302, 1975, 489.

del Consejo de Castilla había comenzado a actuar débilmente con Felipe III. Tras su muerte, en 1621, Felipe IV deja que el conde de Olivares la sujete y gobierne, orientándola, más que a problemas políticos y económicos, hacia reformación de costumbres —«vicios, abusos y cohechos»— del reino (3). Sus principales acuerdos o decisiones se dan alrededor del año 1625, siendo éste, desde muchos puntos de vista, el en que desembocan las maniobras que, desde dentro y fuera, se venían preparando por diferentes grupos. El teatro y sus hombres sufren inquietantes ataques. El que más, Tirso de Molina:

> Tratóse del escándalo que causa un fraile Mercedario que se llama el maestro Téllez, por otro nombre Tirso, con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos... (4).

De ser Tirso el autor del epigrama, poseeríamos un texto de gran valor, que divulgaría la respuesta inmediata y satírica a tal acuerdo. Pero ¿puede ser de Tirso esa quintilla? La afirmación no me parece trivial. Tirso se sentía obligado a responder, ya que su buen nombre y la reputación de su Orden estaban en juego. Más aún, su respuesta debía tener varias vertientes, la legal, la de escritor y ésta, la popular y epigramática. Sus diferentes públicos necesitaban ser «instruidos».

Tirso se dio cuenta, sin duda, de la repercusión histórica que tal «acuerdo» iba a tener. Un dictamen moral como aquel iba a envolver su nombre en una ambigüedad calumniosa. Su malhumor epigramático es comprensible. En efecto, podía contestar con el verso del epigrama de Marcial: «Lasciva est nobis pagina, vita proba», ya usado por Lope de Vega en *La Dorotea* (5), y depositar su buena fama en las inquisiciones que sobre su conducta hicieran sus contemporáneos, así como en las investigaciones que sobre su obra y biografía harían los futuros críticos. No obstante, la sanción moral de la Junta —errónea entonces y ahora— sería utilizada tanto por sus enemigos como por los irresponsables que fomentan la leyenda con aire de togados (6).

---

(3) Véase R. L. Kennedy, 26-35.

(4) Véase A. González Palencia: «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación», *Boletín de la Real Academia Española*, XXV, 1946, 83.

(5) Edición de Edwin S. Morby, Madrid, 1968, I, vi, 112.

(6) Entre éstos se encuentran dos novelistas españoles. Francisco Ayala en la «Introducción» a la edición de *El Vergonzoso en Palacio*, Madrid (Castalia), 1971, no sólo reproduce disparates biográficos ya desvanecidos, sino que se permite «novelar» sobre el dramaturgo. Ciertamente que, en este caso, la responsabilidad es de la Editorial.

El otro es Ramón J. Sender, quien en su *Don Juan en la mancebía*, Barcelona (Editorial Destino), 1972, escribe unas seudo *Consideraciones sobre Don Juan* en las que, por ejemplo, dice lo siguiente:

> «Por cierto que Tirso de Molina fue un fraile mundano y dado a la compañía de las actrices. Va con la profesión de autor teatral. Sus superiores en la Orden mercedaria lo castigaban de vez en cuando. En uno de los entremeses de Cervantes *(La cueva de Salamanca)* una sirvienta pide al sacristán amante de su ama que le traiga "un frailecico" para divertirse aquella noche. Tirso puede haber sido, quizá, uno de aquellos religiosos promiscuadores. Había corrido

El título de estos cinco versos nos acerca a Tirso. Es un título metafórico. Un «fraile lego» es un disfraz. Pero revela preferencias en la persona que se lo incorpora. Estas preferencias son, sin embargo, adversativas. Tirso, como era mercedario, conocía el bagaje histórico que le llevaría a ser cronista general de la Orden. Es decir, vivía el peligro corrido por su Orden «históricamente», a causa de la oposición y levantamiento de los *legos*. La Orden de la Merced, en sus comienzos, estaba compuesta y gobernada por caballeros sin órdenes sagradas. Poco a poco se fue convirtiendo en Orden predominantemente sacerdotal, y sacerdotal vino a ser su gobierno. Los no presbíteros, los «legos», vinieron a ocupar un lugar secundario, pero con el «abolengo» de haber sido los gobernantes, desbancados por industrias y artimañas romanas. Pudo desarrollarse así una picaresca de legos mercedarios varias veces constatada por la literatura (7). Es decir, el lego mercedario adquirió unos caracteres que difícilmente se confunden con los de esta Orden religiosa. A ninguno le conviene más lo de «reformado». Tirso, a través de su *Historia...*, se ocupa muchas veces de los hermanos legos. Encomia la sabia disposición hecha en el generalato de Zúmel:

> Que pena de privación de oficio ningún prelado nuestro admita al hábito, para hermano lego, al que supiere leheer y escrevir, sino que los tales, que sólo se han de exercitar en la vida actiba y ministerios humildes, ignoren totalmente estos principios... Otras muchas cossas contenía esta petición, nacidas todas de un celo experimentado y religioso... (8).

---

mundo, pasado el océano, cambiado de residencia dentro de España, caprichosamente. Fue enclaustrado a veces por acusaciones más o menos fundadas.

Cuando Lope escribe sobre él en *El laurel de Apolo*, dice, dirigiéndose al Manzanares (es decir, al río de la ciudad donde nació el poeta de Don Juan), que Dios le ha dado

un Terencio español y un tirso culto.

Maestro era Lope en alusiones crípticas. Un *tirso culto* vale por un *tirso oculto*, es decir, un falo del cual el tirso es símbolo y representación... Tirso de Molina debió ser en su juventud no blasfemo ni rebelde, aunque dentro de su Orden estuvo en entredicho como dije, pero sí tentado por los ángeles femeninos del tablado» (pp. 12-13).

(7) Recordemos el lego mercedario de *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado. Acompañaba a una «... tragasantos, que dice que viene aquí por una bulda para una ermita, y traye consigo un hermano fraire de la Merced que tiene una nariz como asa de cántaro, y el pie como remo de galera...» (edición de Bruno Damiani, Madrid, 1969, 50). El otro es también un buldero. Viene en el *Lazarillo de Tormes*. Aunque no se dice explícitamente, parece lego mercedario, por seguir al episodio, sin desarrollar, del fraile de la Merced, por tratarse del oficio de buldero, y porque constan en la historia mercedaria tales hechos. Tirso relata cómo Fray Juan de Burgos operaba con una cuadrilla de falsarios (*Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, ed. Penedo, Madrid, 1974, I, 389-390). Aunque Menéndez Pelayo escribió: «El capítulo del buldero, uno de los más atrevidos del *Lazarillo de Tormes*, tiene su germen en un cuento de Masuccio Salernitano», *Orígenes de la Novela*, Madrid, 1961 (CSIC), 213, parece tener, más bien, una fuente «histórica» española.

(8) *Historia...*, I, 198.

Para Tirso, la profesión de lego tiene dos virtudes: la *santa ignorancia*, tan alabada por los tratadistas espirituales, y el *servicio*, análogo al de Marta en el Evangelio. Por eso Tirso les da diferentes nombres a través de la *Historia*... —mancebos, motilones, etc.—. El autor de la quintilla deja traslucir su idea cerca del lego. No sin cierta ironía pone la queja epigramática en labios de un ignorante que, sin embargo, se da cuenta de los «abortos» del conde y de su Junta de Reformación. El contenido metafórico es escatológico. Tirso no recela de usar tales motivos en muchas de sus comedias.

En la comedia *La ventura con el nombre* (9) hay unos versos que primero Hartzenbusch, luego Blanca de los Ríos y últimamente Ruth Kennedy los ligan a una copla indecente contra Tirso y Alarcón, escrita en la pared de una pastelería de Madrid. La copla es conocida, y decía:

«¡Vitor, don Juan de Alarcón
y el fraile de la Merced,
por ensuciar la pared
y no por otra razón!»

Los versos de *La ventura con el nombre* piden, sin embargo, una más amplia explicación que la dada. Aparecen en el acto I, escena III (10):

Balón: *Tirso puede sentenciallo:*
que después que es sacristán
tien seso y no le verán
coprista.
Tirso: *Yo escucho y callo;*
pero algún dia habraré,
en dejando la trebuna;
que a fé que tengo más de una
trabadura.
Balón: *¿Vos?*
Tirso: *Sí a fé,*
y que me lo han de pagar
más de cuatro motilones,
que ensuciando paredones
piensan que no he de tornar
a dar a prumas mestizas
que envidiar y que roer.»

Estos versos, añadidos o rehechos por Tirso en 1626, cuando se encontraba ya en Trujillo, tienen un contenido escatológico. En mi

(9) Comedia escrita en 1621, pero revisada y retocada en 1626, como Miss Kennedy prueba, 268, 347-48.

(10) *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, vol. III, Madrid, 1968, p. 961. Véase Kennedy, *Studies*..., 267-278.

opinión se refieren no tan sólo a la copla escrita contra él, sino también a alguna que el dicho Tirso había escrito anteriormente. Se dice: «que después que es *sacristán* / tiene *seso* y no le verán / *coprista*». Con el adverbio «después que» se indica que antes no era sacristán, siendo otra cosa. Tal vez *lego*, el lego de la quintilla que nos ocupa. Ahora tiene *seso;* luego antes no lo tenía o lo perdió por conocidas circunstancias. Esta pérdida de seso se vio en un hecho del que ahora se arrepiente: *escribió coplas*. Ahora bien, estas coplas no fueron como quiera, sino que fueron «copras». «Coprista», a lo rústico, encierra el doble significado: el que trata con coplas y el que trata con excrementos. En el fondo está la raíz griega que da nombre a la coprología en medicina. Como hemos visto, el epigrama contra el Conde y su Junta es minuciosamente coprológico.

En los siguientes versos el rústico Tirso amenaza con hablar algún día «en dejando la trebuna». Tirso en esta comedia es sacristán, y es su función tanto tener cuidado de los menesteres de la Iglesia como de asistir a los oficios religiosos. Para ello debía vigilar todo el funcionamiento de las ceremonias desde una ventana o pequeña tribuna retirada y escondida, pero desde donde no perdía ojo a lo que sucedía en el ámbito de la iglesia. Este sentido de retiro o retrete de la tribuna lleva la connotación ambigua de lugar donde está la letrina. Sigue la metáfora escatológica. «Que a fe que tengo más de una trabadura»; «trabadura» es la acción y efecto de trabar, y uno de sus significados es esperar o dar mayor densidad o consistencia a un líquido o masa: su opuesto des-trabar significa «evacuar». La amenaza que prosigue que se «lo han de pagar, más de cuatro motilones que ensuciando paredones», continúa y finaliza la metáfora coprológica.

Si bien esta última parte parece referirse a la redondilla que comienza «*vítor*», según los críticos anteriormente citados, los otros versos me parecen apuntar a algo muy diferente de lo que con dudas y reservas, es cierto, interpreta miss Kennedy (11). Opino que alude a su reacción inmediata, ingeniosa y escatológica, expresada en el epigrama del «fraile lego». Que conoce que tales reacciones son imprudentes y no traen buen nombre al que las hace; por eso no será ya «coprista»; sin embargo, no abandona esa línea, y con ambigüedad semántica nos dice que está retirado —en una tribuna-letrina— llevando vida de sacristán, «de seso», hasta que llegue el día en que, abandonando la tribuna, pueda hablar —«que a fe que tengo más de una trabadura», que ahora no me deja hablar, pero que arrojaré como

(11) *Studies...*, 268-269.

excremento—, «me lo han de pagar»; es decir, devolveré golpe por golpe —a los que «ensuciando paredones» se ensuciaron en mi nombre.

Es mi opinión que si la exégesis escatológica de estos versos es correcta, podríamos afirmar con cautela que la quintilla epigramática contra el conde de Olivares y la Junta de Reformación fue escrita por Tirso.—*JAIME ASENSIO (Dpt. of Spanish and Italian. University of Western Ontario. LONDON, CANADA NGA 3K7).*

VICENTE COLOM Y EL REPERTORIO DE LAS MAGIAS

A lo largo del tiempo y en las diferentes coyunturas de la dialéctica de la expresión artística, reflexión y magia, se encuentran muchas veces indisolublemente unidas. Por un lado, de la reflexión surge el dominio de técnicas, el continuado aprendizaje de conductas, la lúcida toma de conciencia sobre lo que el arte significa, la clara elección de actitudes entre el ser o el no ser de la formulación artística.

Pero también, en todos los orígenes de la dicción artística, se produce un hallazgo mágico, hallazgo que se ve deliberadamente sometido a los imperativos de lo imprevisible y de lo inefable, mecido en el viento de lo suprapersonal y surgiendo siempre como una coordenada que evidencia un existir distinto. No sólo en el origen de muchas conexiones artísticas está la magia, sino que también en diversos momentos el artista se presenta como un mago, suscitador de imágenes, capaz de convocar lo irreal, lo inimaginable, de constituirse en una avanzada del pensamiento y de las emociones, más allá de los límites de lo propiamente natural.

Esta bipolaridad nos plantea el problema de si es el arte eminentemente reflexión o, por el contrario, dominan en él dimensiones y categorías distintas, aspectos imprevisibles que no se someten a la razón y que desbordan el contenido y el planteamiento de los sentimientos. De hecho, proceso reflexivo e intuición mágica se encuentran, se contraponen y se complementan en la expresión artística, estableciendo la dificultad de hasta cuándo es posible definir fronteras e identificar linderos, en muchas ocasiones difícilmente separables. Preguntémonos, por último, ¿es el arte una reflexión mágica o una magia de la reflexión?

Reflexión y magia son categorías que encontramos unidas en la obra de Vicente Colom, volcadas a través del color y el dibujo, expre-

sedas en ocasiones por un aliento intemporal que caracteriza y diferencia su obra. Si la historia del arte de nuestro tiempo puede llevarse a cabo en una multitud de direcciones, es evidente que reflexión y magia son dos de ellas. Alguien ha escrito que el arte ha sido mágico hasta su conversión en un servicio a las estructuras de poder o a los imperativos del consumo, y que vuelve a ser mágico en una época de hallazgos cuando el artista renuncia a ser el «artesano privilegiado» que condena la estética marxista y da en su obra cauce a la búsqueda de un sentido de la realidad diferente, intenta exteriorizar los riesgos, las vicisitudes, las declinaciones de la mirada.

Podemos, por tanto, entender e incluso enumerar en la obra de Vicente Colom las continuidades mágicas del dibujo y de la pintura; en ambas dimensiones el artista parece querer apresar unas estructuras distantes y distintas, fronteras con lo imponderable y lo inefable. Porque la obra de Colom se mueve y se proyecta más allá de la mirada, en la esencia del paisaje, de las cosas y de la presencia humana.

COLOM Y LA EVOLUCION FANTASTICA DE LOS GENEROS

Aun cuando el paisaje sea el elemento fundamental de su trayectoria pictórica, Colom no renuncia tampoco a la composición de figura y a la feliz incursión en la naturaleza muerta y en el desnudo, géneros todos ellos en los que se despliega desde la tradición a la innovación la historia de la pintura.

Pero estos géneros están pasados por el alambique de la fantasía; «realismo fantástico», esta expresión que, desde la Viena de la década de los cincuenta, ha conquistado los ámbitos más diversos en el mundo del arte contemporáneo. Y este realismo de la fantasía es una de las indisciplinadas directrices a las que se somete y por las que discurre la obra de Vicente Colom.

El artista hace «realismo fantástico» a partir de un paisaje de gran exuberancia cromática, de excelente composición, de sabia administración de los contrastes, en el que el vuelo de lo inusitado transforma muchas veces la imagen de césped o de secano en un «no paisaje», en una realidad que obviamente no es susceptible de producirse en el mundo en que vivimos.

De la misma forma, la naturaleza muerta es para él el escenario de una lucha, el ámbito en el que se desarrolla un combate entre la luz y la sombra, entre la claridad y lo tenebroso, de la que los objetos surgen como marcados por el toque de lo misterioso, por el encuentro con lo que se mueve más allá de lo sensible. Tradicionalmente

en los realistas fantásticos españoles de nuestra época, el bodegón clásico o la naturaleza muerta se mueven o se articulan en términos propios de los «objetos de meditación» que pintaban Valdés Leal y algunos otros artistas barrocos, desde un toque casi inapreciable en el que se evidencia la naturaleza y la esencia de lo macabro.

Por el contrario, en la obra de Colom falta este toque y esta presencia de la muerte; los objetos son tan extraños, que tenemos que hacer incidir sobre ellos mucho tiempo la mirada para que descubran su carácter habitual, para que identifiquemos que pertenecen al mundo de las cosas que nos rodean. Pero no tienen el aspecto mortuorio y etnológico del objeto rescatado al museo; son como si sobre ellos estrelláramos la potencia de una mirada nueva y ésta nos lo evidenciara distintos porque, en realidad, los que se diferencian somos nosotros.

EL VALOR DE LO INUSITADO

Cuando esta visión y esta estética se trasladan a un género diferente, se coloca en un lugar preeminente un valor distinto: el de lo inusitado. Al desplazarse la atención del pintor del paisaje y la naturaleza muerta a la figura humana, una síntesis armónica e integrada de expresionismo, impresionismo y realismo da por resultado un cuadro que parece la ventana abierta a lo increíble, en el que la figura surge un claroscuro, algunas veces con un arlequinado y abigarrado colorido; otras, con una escueta estructura cromática que se entronca con las más tradicionales esencias de la pintura española del barroco.

Estos cuadros son, en la mayoría de los casos, acaecimientos, incluso cuando glosan las tareas más habituales, las rutinas y los quehaceres del trabajo o los júbilos de la diversión y el esparcimiento; se perfila y se difumina en ellos algo imprevisible que está fuera del temple y de la función del hombre, de la decisión por la que el ser humano conforma lo que le rodea. Sus personajes, que en la mayoría de los casos están tratados por Colom con un sentido casi indispensable de la pincelada y del color, se nos antojan a un misterio, incapaces de reflexionar, sometidos al viento de la magia, porque lo inusitado ha hecho presa de ellos. Y el cuadro sobre la pared es un acaecer misterioso, un incendio y una confusión de cenizas, un presente y un futuro, una postergación y una urgencia; en el espacio se confunden con el tiempo y el tiempo subvierte al espacio. Por ello se antoja casi lógico que la figura aparezca desmembrada, que sólo veamos de ella un fragmento o una serie de fragmentos como si las incapacidades de la memoria o de la visión hubieran hecho

presa en nosotros. El cuadro no es un intento de sorprendernos, sino una manera de llevar nuestra atención a la convicción de que en nuestro universo existen otros muchos mundos, pero todos vecinos, entrelazados, difíciles de separar, casi imposibles en su delimitación, agresivamente unidos a nuestra propia existencia. Presente y futuro son conjugaciones de la voluntad, intentos no ya de aclarar el enigma que es la existencia, sino de dar un ritmo de racionalismo y normalidad a lo inesperado que nos subyuga y, al mismo tiempo, nos determina.

EL REPERTORIO DE LAS MAGIAS

En la obra de Colom se definen no una, sino diversas dimensiones, que no es excesivo calificar de mágicas. Se da un concepto mágico del dibujo, del color, de la composición, una visión distinta, una estrategia del detalle, un toque indefinible y un símbolo misterioso. Dos dimensiones, la de pintor y la de dibujante, que alternativamente prevalecen la una sobre la otra, van marcando los cauces por lo que esta obra se articula, casi siempre dentro de un sentido de la más total independencia, sin pensar en los imperativos y en las exigencias que pueden marcar un determinado nivel de preferencia o una imitación, más o menos impuesta en el gusto colectivo, de fórmulas extranjeras o de realizaciones perimidas.

Es en la totalidad de este repertorio de magias en donde Colom afirma su personalidad y su peculiaridad en el campo de nuestra pintura. Le estamos llamando realista, damos el rótulo de realistas a sus diferentes realizaciones, aun cuando algunas veces descarguemos la incertidumbre que su visión nos provoca con el adjetivo de «fantástico», pero no nos damos cuenta de que la fantasía va antes que la realidad, de que la magia va antes que la reflexión, el acaecimiento antecede a la manifestación y no se establece la relación entre el suceso y el símbolo, sino entre el símbolo predominante y el suceso que es su consecuencia.

Recordemos la teoría establecida por los escritores de arte del siglo XVIII en torno a la diferenciación de la obra de arte que unas veces narra un encadenamiento de acontecimientos y otras se centra en la descripción de un momento pregnante, de un espacio de tiempo suficiente para dar su dimensión de sentido y su totalidad de comprensión a todo lo que sucede.

En la obra de Colom se define un momento pregnante que no llega a acentuar su expresividad y que en la pintura y en el dibujo se canaliza por dos dimensiones totalmente diferentes. Por un lado, en la

pintura se sumerge en un contexto esencialmente hermético, y el espectador sabe que todo lo que está ocurriendo se produce en ese momento y no en otro, pero no llega a desentrañarlo en su totalidad ni a interpretar los misterios que el color y la forma insinúan.

Por el contrario, en el dibujo, un realismo llevado a sus últimas consecuencias da perfil a una afirmación realizada en el primer tercio de este siglo por Félix Balbel: «cuando los realistas se enfrentan más profundamente a la entraña propia de la realidad y buscan su profundidad más inescrutable, el juego de las paradojas funciona hasta sus últimas consecuencias, convirtiéndose en irreal la realidad y desencadenando la totalidad de sus contradicciones». En los dibujos de Colom este proceso se realiza; el artista, dominador de una técnica y, en cierto modo, sometido a la totalidad de sus exigencias, va dando a cada trazo una mayor profundidad, un mayor sentido, e introduciéndose en los mil derroteros que la realidad le propone, entonces se desencadenan las contradicciones; nada hay más irreal que estos dibujos que, a fuerza de concreción, se han vuelto abstractos; nada más luminoso que estas sombras obtenidas a través del uso paciente del lápiz o de la sanguina. La realidad ha engendrado lo irreal, la demencia despierta en el regazo de la cordura; la imagen, que estaba destinada a transmitir pacíficamente la certidumbre de lo real, se proyecta sobre la experiencia de los sentidos como el fantasma de una multitud de realidades, de una ambigüedad de lo real e incluso de una negación de la realidad toda.

LO ESENCIAL EN EL DIBUJO

Revisemos como parte esencial en la trayectoria de Vicente Colom su actual tarea dibujística y su magistral y majestuosa dedicación al dibujo. Partamos de dos afirmaciones, una de carácter personal y otra de perfil general: la primera es que Vicente Colom ha sido siempre un dibujante, un gran dibujante, que día a día ha ido perfeccionando sus técnicas y sus capacidades de dominio en la modalidad. La segunda es que nadie es artista sin dibujo; tras el arquitecto o el escultor, tras el pintor o el grabador existe siempre un dibujante lo suficientemente dotado para dar a la obra su intensidad, su sentido y su posibilidad.

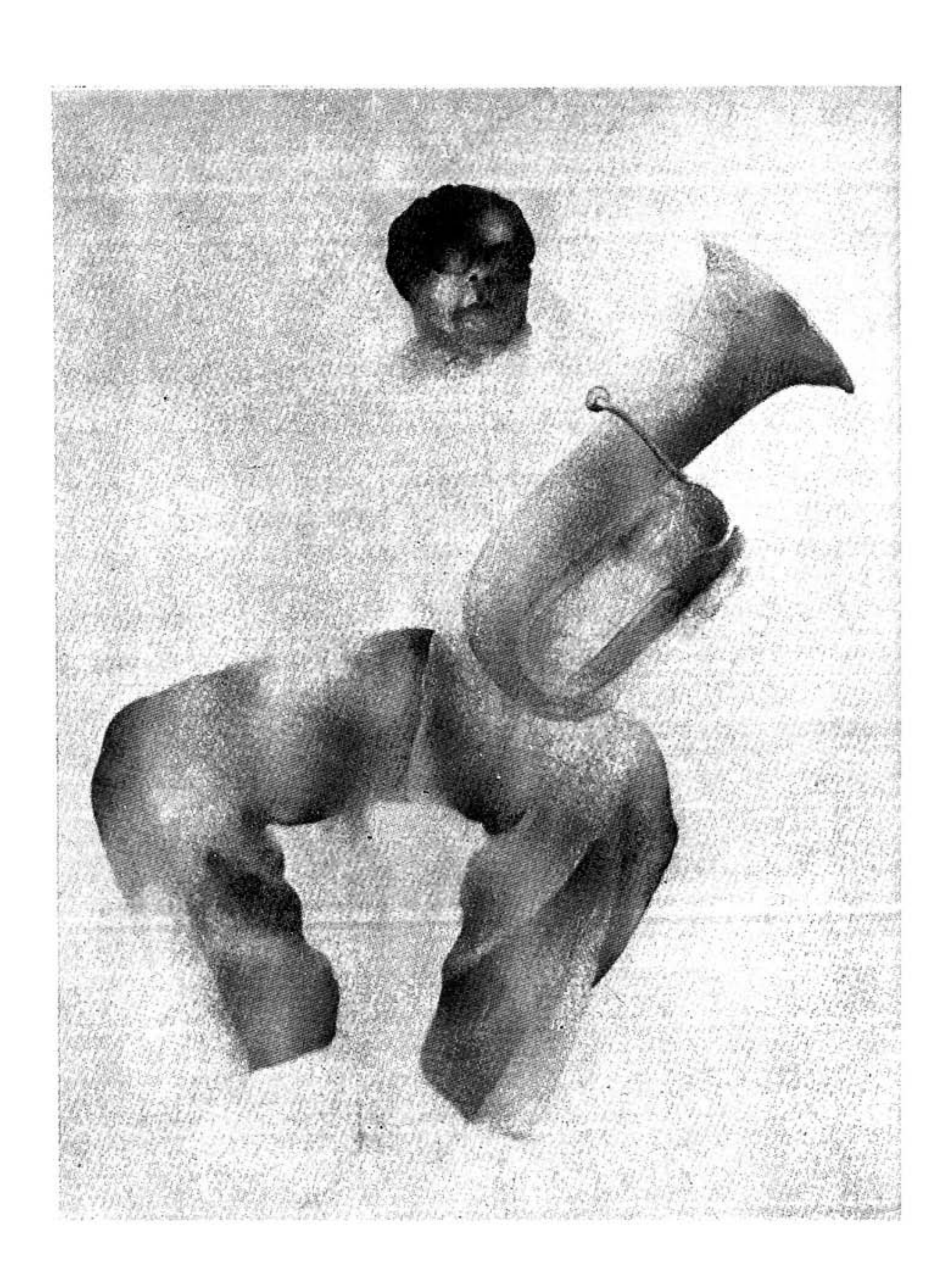
El dibujo preside, en todos los artistas, las vicisitudes de la creación, es la frontera por la que se diferencia, de la manera más elemental, el verdadero artista del que no lo es. Para cualquier tipo de tarea que se relacione con la expresión y la comunicación estética de nuestro tiempo, el dibujo puede ser arbitrariamente dispensado,



(Cuatro obras de Vicente Colom.)







soslayado por el camino de amontonamiento meteórico o de la experimentación plástica, pero es fundamentalmente indispensable.

Rodríguez Sahagún ha escrito que el dibujo es la confidencia del artista; posiblemente es algo más: el acompañante fiel que no abandona, el servidor que orienta a través de perplejidades y misterios, el impulso creador, el aliento que lleva una y otra vez a despejar incógnitas, a superar contradicciones, a desestimar lo inválido y a restaurar en todo su valor lo que es auténticamente importante.

En nuestro tiempo, en el seno de un predominio pictórico, en el que se da un elevado número de buenos artistas y una increíble floración de aficionados sin talento, en una época que es al mismo tiempo la de la experimentación plástica, en la que el sonido, la luz, el movimiento, la materia, la forma, las expresiones se convierten en otros tantos fundamentos de problemática, el dibujo tiene una importantísima función que cumplir; es a la vez un lenguaje y una forma de expresión, se rehabilita en la época del nuevo realismo y entra triunfal en los postulados de las nuevas modalidades y, sobre todo, en los derroteros de la fantasía.

En el dibujo de Colom contemplamos el salto increíble del arlequín inefable, el misterio del pájaro cautivo en los encajes, la máscara vacía que nos mira con más fijeza que si cobijara un rostro, la arquitectura del papel que se pliega, el residuo del bote de cerveza nerviosamente estrujado y el caracol como símbolo de la perfección estructural de la naturaleza, elemento capital de lo que el hombre entiende por diseño, esto es, decisión de acomodar línea y mancha, trazo y sombra a establecer un diálogo, una tendencia e incluso plantear una situación de rivalidad con la naturaleza.

Hay algo de mágico en la pluralidad de significados y en la diferente validez de estos dibujos de Colom. El artista realiza, algunas veces en gran tamaño, un fragmento de una figura; por ejemplo, el tema muy querido a su obra y prácticamente clásico en la renovación plástica de los últimos años del arlequín. Aproximando su punto de vista hasta los límites de lo inverosímil, se limita a captar un fragmento de las piernas de la figura, sobre las que derrocha todas sus singularidades dotes de maestría y dominio. Unas veces el lápiz entra al papel con la seguridad incisiva de un arma cortante, otras se diluye hasta dejar poco menos que una nube y que una sombra. En ocasiones utiliza técnicas de punteado o de puntillismo, en otros casos construye una mancha de precisión increíble que adquiere en el contexto plástico un valor capaz de hacer girar en su entorno toda la sustancia de la imagen, todo el contenido de las formas que estructural o accidentalmente se organizan.

LOS TIPOS POPULARES

En otras ocasiones, la obra de Colom va al rescate de los tipos populares, siguiendo así una tradición válida y viva del dibujo español de todos los tiempos. Músicos de pueblo, labriegos, figuras que se encuentran en la calle o en el campo, son definidas y fijadas a través de un repertorio de técnicas en las que siempre juega el sentido de lo inusitado, la búsqueda del efecto diferente, la urgencia de reflejar aquello que puede rehuir a la precisión de la mirada. El dibujo es, como hemos señalado anteriormente, en muchos de estos casos, un lenguaje; establece el código para que una lectura se encadene con otra y todos juntos compongan un total significado, una comedia humana en la que Colom interpreta el transcurrir de las gentes de su tiempo. Pero es también una expresión, una forma de aproximarse amorosa y cálidamente a estas figuras a las que a lo mejor sólo ha visto en un momento, de las que la mirada y el dibujo sólo han podido percibir un fragmento parcial, de convertir la memoria en una magia que evoca y fija para siempre la figura que, en un momento determinado, pasó a nuestro lado.

En esta dimensión de su obra, Colom estaba forzosamente enfrentado a una gran cantidad de riesgos, principalmente a los de incurrir en lo anecdótico, en una crónica social de carácter gratuito, en una exaltación de factores ajenos a la creación artística que produjeran, por un lado, la confusión del espectador sin mejorar, en ningún caso, la calidad de la obra. Todo esto ha sido brillantemente salvado; el gran retablo cotidiano, la gran comedia humana, se ha puesto en marcha sin concesiones al costumbrismo ni postulaciones por un mundo mejor; son, sencillamente, figuras de cada día las que se incorporan a esta jornada sin interrupción que el dibujo determina.

SIMBOLOS Y SUEÑOS

Estos dibujos de figura, concebidos desde los postulados de un realismo en los que se realiza una deliberada omisión de fragmentos dejando territorios sin explotar, suponiendo que el trazo dotado de voluntad propia se niega a ultimar la plasmación de la imagen, dan como resultado, en el contexto de unas obras de sugestiva armonía, un repertorio de características y de propuestas en torno a la relación de lo real con lo irreal, de lo temporal con lo imperecedero.

Pero también estas categorías y los hombres que las animan y las costumbres y la esencia multiforme de las cosas está expresada a través de símbolos de belleza singular, escuetos, elocuentes, ani-

mados de un sentido de superación que, pocas veces, se encuentra en un artista de nuestro tiempo y que se canaliza a través de un trabajo cada vez más riguroso, más exigente, más vigilante.

Todo este aspecto de la obra es una afirmación de la magia, el lápiz en su encuentro con el papel puede suscitar la mágica evocación de lo negro sobre lo blanco, de lo que viene a existir allí donde no había nada. Y puede también convocar símbolos y trasuntos de las emociones individuales y colectivas desde las más simples hasta las más complejas, rescatar del sueño aquello que el despertar no ha visto e incluso ayudarnos a interpretar su significado mediante un claroscuro o una sombra llevada a cabo a través del dominio total de la técnica.

Esta es en los últimos días de 1977 la espléndida tarea de Vicente Colom; sus frutos están en cuadros y en dibujos, en galerías, museos y colecciones. La enumeración sería interminable, y mientras que por un lado evidenciaría capacidades de preferencia y de buen gusto, por otro amenazaría en convertirse en una simple mención de vanidades. Dejémosle, por tanto, así y pongamos punto final a la descripción de una obra que por hoy todavía no lo tiene.—*RAUL CHAVARRI. (Centro Iberoamericano de Cooperación. MADRID.)*

Sección bibliográfica

GORDON BROTHERSTON: *Manuel Machado*. Ed. Taurus, Madrid, 1976.

Manuel Machado, del fervor a la aceptación, el olvido y el recuerdo. Difícil entender el nombre de Manuel sin el recuerdo de Antonio. Y se habla de Machado desfigurando la imagen del hermano. *Los Machado* sólo se escribe cuando se habla de teatro. Con «el bueno» y «el malo» se cataloga una creación literaria muy en términos de *western*, crítica facilona, mansa, acostumbrada. Los estudios sobre Manuel Machado, muy escasos, ponen algún punto sobre su poesía. Y ahí acaba todo. Manuel Machado, se sabe que existió, fue un poeta que se toma o no según anden los vientos líricos, vuelve al olvido; nunca nadie supo de verdad quién fue. Acaso él mismo... Así podría seguir y seguir escribiendo tópicos.

Manuel Machado, de Gordon Brotherston, es, que yo sepa, el estudio más completo sobre este escritor. Desde que en 1968 fuera publicado por Cambridge University Press, era manual obligado para conocer la figura vital y literaria del mayor de los Machado. Lo que hasta entonces se acercaba a su conocimiento no era —ni aún es— mucho: Dámaso Alonso, en *Poetas españoles contemporáneos* (1), Juan Chabás (2), en tono menor Cansinos-Assens (3), Laín Entralgo (4) y artículos que repetían los recuerdos de aquel poeta que sobrevivió los años «difíciles» trampeando con los vuelos de su pluma y su señorío. Algunas antologías poéticas al cabo del triunfalismo postbellicum, discutibles; una reedición, decapitada, de su

(1) En *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado*, pp. 50-102 del libro citado, Madrid, 1952.

(2) «Manuel Machado», en *Vuelo y estilo...*, tomo I, pp. 95-125, Madrid, Sociedad General de Librería, 1934.

(3) «Manuel Machado», en *La Nueva Literatura*, vol. I, pp. 185-192, Madrid, Ed. Páez, 1925, 2.ª ed.

(4) «En torno a Manuel Machado», en *Vestigios*, pp. 117-125, Madrid, Ed. y Publicaciones Españolas, 1948.

prosa, en Sevilla (5), el *Manuel Machado*, poeta, de Gerardo Diego (6), y un colectivo, *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado* (7), para uso universitario. Faltaba, justamente, «el Machado» de Brotherston.

Por ser enemigo de introducciones, prólogos y otros adefesios librescos —exceso de loa y gratuidad—, no había leído el de la edición inglesa. En el español me llamó la atención una frase, caída al descuido en el pasar-pasar de las hojas. Termino sabiendo de la influencia de Manuel Machado, el poeta, en Nicanor Parra, Reinaldo Arenas, Félix Grande y Jorge Luis Borges. Y algo más: «Se nota hoy una singular desproporción entre el escaso crédito que a Manuel Machado se le otorga y la intensidad en que su poesía perdura, sin embargo, en los intersticios del lenguaje» (p. 11).

Sobre esto, que se añade respecto a la edición inglesa, el propio Machado podría contar muchas anécdotas —aquella en la que oía cantar sus propios cantes «anónimos» en una calle de Sevilla—. Nada puede sorprender si se entiende que Manuel Machado, además de poeta nacido ya popular por uso de familia, hacía hermosos esfuerzos por seguir siéndolo. De su resultado nos da el libro alguna explicación. Pero una pregunta: ¿por qué se dice «su final, no cabe duda, fue lamentable»? (p. 10).

SEVILLA, MADRID, PARIS

Hay fijaciones peligrosas en literatura. Una: el sevillanismo de Manuel Machado; el de Antonio se libra algo mejor del sonsonete. Es fácil para definir el arabismo de Manuel, su orientalismo. Y es peligroso porque no se analiza con suficiente profundidad. Es, o se hace de ello, una categoría fácil. Hay que buscar esa definición más en su poesía, no en el solo y casi desprestigiado, de tan manido, «alma de nardo del árabe español»; o en su prosa. Saber el porqué de sus porqués cambiantes y contradictorios; sus definiciones sobre el Modernismo, las precisiones sobre él y el 98.

Tras la juventud en Madrid, con los recuerdos de Sevilla, París es el crisol en que se ejecutan la poesía y la prosa de Manuel —la olvidada prosa de Manuel Machado, la conscientemente olvidada prosa periodística del Modernismo—. Es el contraste con Verlaine, Mo-

---

(5) *Prosa*, que incluye «El amor y la muerte» (sólo la 1.ª parte) y «Día por día de mi calendario» *(sic)*; edición de J. L. Ortiz de Lanzagorta, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1974.

(6) Madrid, Editora Nacional, 1974.

(7) Editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975.

reas, Oscar Wilde, Rubén y, especialmente, con Gómez Carrillo —¿cuándo alguien le dará su medida al modernismo del guatemalteco?—. En esta línea de preparación literaria de Manuel, Brotherston sitúa con firmeza los escasos puntales que existen: Pérez Ferrero, con su *Vida de Antonio Machado y Manuel* (8), y el Archivo de Manuel Machado, que se conserva, después de haber sido robado —expurgado— y malbaratado por no sé que manos descuidadas, en la ciudad de Burgos. Digo, por lo que yo conozco, que el conocimiento de Brotherston es profundo, paciente y creativo. Construye una teoría sobre la discutible —y aún no satisfecha— dualidad política de Manuel, sobre su monólogo profranquista, sus halagos sin tacha a los fetiches monoides de la guerra y la posguerra.

Aun sin aceptar en su totalidad esa línea de ideología y actuaciones machadianas que Brotherston reconstruye, reconozco su validez. Se explica el Machado último y se justifica, o él se justifica en esta frase: «Su final, no cabe duda, fue lamentable». Partiendo de aquel Machado reconocido que obligaba a considerar a Antonio como el hermano de Manuel, puede entenderse. Pero la poesía de Manuel, tras la malograda publicación de *Phoenix* en la imprenta de Manuel Altolaguirre, quizá la última del poeta-editor, no existe. Sólo puede hablarse de versificación o verseación, repetición de cuñas líricas, tropiezos santificados o santificadores de la estrofa... Y, además, su prosa servicial, tímidamente a veces contra, después de la primera etapa incondicional —loa a José Antonio Primo de Rivera como el más grande de nuestros poetas—; apuntes tímidos, llamados de atención en voz muy queda, queriendo siempre ser pueblo, pero siempre su prosa ligera, «alada» que han repetido los críticos, buena para ser leída y poco recordada.

Brotherston va haciendo la cuenta literaria de Manuel Machado hasta el año 47. Señalo el capítulo «Ars Moriendi (1909-1923)», y el siguiente, «Homenaje y Retiro (1923-1936)», que aportan datos no muy conocidos sobre la figura del escritor. También «Reconquista de la fama con plomo en el ala (1936-1947)», en el que la interpretación de Brotherston es más personal, más aguda. Analiza luego algunos de los aspectos más sobresalientes en la obra de Manuel, especialmente sobre su Modernismo. Y termina con sus libros: *Alma, Museo* (Felipe IV y Carlos V) y *Los Cantares*. La bibliografía final es la más completa hecha hasta hoy, a excepción de la correspondiente en la *Bibliografía machadiana*, publicada por la Biblioteca Nacional (9).

---

(8) Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

(9) Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

A lo largo de estos análisis Brotherston va destruyendo algunos mitos: que Manuel Machado no le debe tanto a Darío como siempre se ha creído —habría que ampliarlo a otros escritores españoles del Modernismo—; que Manuel Machado no es exclusiva y totalmente modernista. El capítulo «Modernismo» lo dedica Brotherston a darnos una razonadora imagen del significado y naturaleza del movimiento y las opiniones de Machado sobre el mismo. En «Una revolución formalista» aplica el ejercicio renovador, más que modernista, de Manuel: «Sus experimentos... coincidieron con su modernismo, y esto, en el caso del soneto, llevó a Machado a una rara originalidad» (p. 89).

El acceso de Machado a los poetas franceses, de los que el propio Darío beberá, hacen de Manuel Machado un modernista anterior a veces al nicaragüense. Sigo citando a Brotherston: «El ejemplo de "El jardín gris" muestra por qué es peligroso considerar a Manuel Machado modernista, a no ser que esta palabra tenga todo el significado que se sugirió inicialmente. Ya que, mientras ciertos poemas de *Alma* ilustran algunas tendencias modernistas dentro del modernismo como conjunto —aquí una deuda a Darío, allí una a Verlaine, allá otra a Villaespesa—, Machado no puede identificarse exclusivamente con cualquiera de ellos» (p. 112).

De *Museo* elige Brotherston dos poemas: «Felipe IV» y «Carlos V». Y explica: «Manuel Machado fue el primer poeta español en dedicar un poema a un cuadro, siguiendo escrupulosamente el movimiento de otra forma artística como pudiera haber seguido la forma de un poema en otra lengua. Nadie en España antes de él, con el interés en la fusión de las artes tan típico de la época, había centrado su atención exclusivamente en un cuadro, ni encontró allí la inspiración para todo un poema» (p. 125). Se acusa de esta forma el afán innovador de Manuel; repito aquí el entronque con la poesía pictórica de Alberti y la moderna poesía visual.

Los Cantares, último capítulo, señala algo fundamental en la obra de Manuel: su popularismo: «... desafortunadamente, la atención que ha despertado Machado como poeta «popular» raramente ha tomado la forma de crítica seria ...La admiración que profesaba Machado por la «espontaneidad natural» de la poesía folklórica, en el prólogo a *Cante hondo* y en otros lugares, tiene la misma raíz que su modernismo» (p. 131). Machado tuvo una seria preocupación por lo popular, fuente natural emanada de los trabajos de su padre, Demófilo. Puede parecer aventurado decir que Antonio debe gran parte de sus características de poeta del pueblo a la iniciativa literaria de Manuel; sobre este aspecto sólo se han hecho tímidas insinuaciones.

Cierto que Manuel persiguió con demasiado interés lo popular; también que se equivocó a veces defendiendo a ese pueblo teórico sobre el que derrochaba buena fe. No invalida su resultado. Pero en el libro de Brotherston no queda claro por un planteamiento deficiente del estudio: olvidar en gran medida la prosa de Manuel. Incurre en el error de todos los estudios sobre Manuel Machado. La prosa se obvia, sin pensar, o sin conocer, que en ella están explicadas muchas de las claves literarias del escritor.—*PABLO DEL BARCO (Dpto. de Literatura Española. Facultad de Filosofía y Letras. SEVILLA).*

EL REFLEXIVO JUEGO DE LA PALABRA

Estudioso de poetas y poeta él mismo, el argentino Saúl Yurkievich abría tempranamente su bibliografía crítica hace veinte años con una *Valoración de Vallejo,* y reincide en su último libro (1) dedicando más de la mitad de sus estudios a poetas o al problema teórico de la crítica poética. Si bien es cierto que Cortázar aparece privilegiadamente tratado —pero obviamente sólo en dos páginas como poeta— y que también son estudiados dos de los más importantes narradores uruguayos, resulta claro que Yurkievich se mueve con mayor facilidad en el terreno poético en su calidad de crítico. Pero más que hablar de qué dice sobre cada autor elegido, me parece importante observar lo que trasparece de ese comentario, su concepción de la crítica y la poesía.

Luego de su certero y sobrio trabajo sobre los *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana,* Yurkievich parece haber entrado en una etapa de fructífera búsqueda de instrumental y lenguaje crítico. Luego fundamentaremos por qué hablamos de «búsqueda», pero desde ya podemos asimilar al estudioso de la poesía la definición que da para el poeta: también será «confabulador con la palabra, travieso tramoyista».

Confabular: organizar, tramar. No basta la aproximación a un poeta; nadie que permanezca exterior a la obra puede excitar-incitar a un próximo lector o a un lector ingenuo. Ni contemplación extática ni erudita disección.

Si para el crítico no circunstancial, para quien puede elegir el objeto de su estudio, éste puede ser algo así como un espejo que

---

(1) *La confabulación con la palabra.* Edic. Taurus, Madrid, 1978.

refleja su yo hacia el lector, habrá determinadas constantes en su obra que lo identificarán. El amor, el juego —y consecuentemente el humor—, marcan su elección porque también definen su concepto de poesía, que en Yurkievich es como decir su ser, pues no podemos olvidar que es poeta. «Poesía: jugo y juego de palabras: trova truco tropo trueque retruécano disloque dislate.» Cortázar representa el más puro referenciador de esas pautas («Juego, amor, humor, según *Rayuela*», es el subtítulo de uno de los estudios dedicados a él), pero también aparecerán concentradas en el fecundo principio lúdico en las paradojas de Borges, en la sustitución del «orden conceptual o la consustanciación entrañable por una candorosa mostración» de Felisberto Hernández, en la noción de farsa que con signo negativo aparece en *El astillero*, en el «triunfo total del principio de placer sobre el principio de realidad» de Lezama Lima, en los *Prepoemas en postespañol* de Adoum, en quien será «humor amargo y melancólico», y, por fin, lo señala en *Taberna*, de Roque Dalton; sin olvidar a los predecesores, Huidobro, Nicanor Parra, etc.

El Eros Ludens que Yurkievich desde el principio resalta en *Rayuela* y en el *Libro de Manuel*, también está en su crítica. Con familiaridad amorosa entra y sale de los textos que comenta. Rompe con los cánones de la crítica tradicional al analizar la poética narrativa de Cortázar a través de breves sentencias —casi apostillas— que a veces reduce a una cita del autor y que, sin embargo, adquieren gran coherencia. En otros casos se ajusta a un orden estricto al estudiar, por ejemplo, la evolución literario-biográfica de Octavio Paz o un solo poema, como «El gran océano», de Neruda. Indudablemente hay puntos de tensión máxima y mínima en ese estrechamiento de poeta-crítico y poeta-criticado: cuanto más descriptiva, «explicadora» sea la visión del crítico, más se echa en falta la confabulación que debe integrar también al lector. Así, por ejemplo, el estudio acerca de la obra de Felisberto Hernández, en que esa tendencia choca justamente con lo inexplicable e indescriptible de cualquier relato del uruguayo, y así el análisis se resiente del mismo carácter tangencial que señala en Felisberto.

Ya en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Saúl Yurkievich partía del lúcido y poco ortodoxo principio de la pluralidad instrumental para el estudio crítico de distintos autores. Lo excepcional es que intenta llevarlo adelante y no queda en mera declaración liberal.

La situación actual de la crítica literaria es bastante confusa, y por ello mismo en ciertos círculos se acentúan las respectivas «orto-

doxias» hasta hacer totalmente imposible el esfuerzo común hacia un objetivo que debe ser único: profundizar mi «contacto» con un poeta dado. O dicho de un modo más riguroso: descubrir la especificidad estética de una determinada obra de arte verbal.

El aporte de la lingüística en lo que va del siglo, desde el formalismo ruso hasta la novísima lingüística del texto, es innegable; pero también es desde ese campo que hoy se levantan voces señalando la necesidad de un planteamiento interdisciplinario en los estudios literarios. No otra cosa hace Yurkievich cuando utiliza la historia literaria, al lado de la psicología, algunos elementos lingüísticos encuadrados en un análisis semiológico, cuando acude a datos biográficos, sociológicos, etc. Sin embargo, parece no tener confianza en un instrumental crítico global codificado *a priori*, no intuitivo. Posee un riquísimo bagaje técnico, especialmente semiológico y estructuralista, pero lo utiliza como apoyatura —cita a Barthes, Umberto Eco, Greimas, Bachelard, etc.—, no para vertebrar sus análisis (tal vez con la expresamente mencionada excepción de Giles Deleuze y su *Logique du sense)*.

En uno de sus trabajos teóricos (2) fundamenta, en parte, esa desconfianza, que lo lleva a una crítica eminentemente semántica, y que se centra en el análisis lingüístico. No podemos objetar la mayoría de las insuficiencias o limitaciones que señala Yurkievich al análisis lingüístico como *único* instrumento para la exégesis literaria. Pero sí que atribuya esa desmesurada intención a todas las corrientes lingüísticas que se han abocado al estudio de textos, en especial textos literarios, cuando precisamente la búsqueda de una nueva poética sólo *a partir* de una teoría general del lenguaje, implica hoy el reconocimiento mayoritario de esas limitaciones. También que la poesía como «anomalía», el lenguaje poético como desvío del «normal», sea «principio común que liga a las definiciones lingüísticas», es una generalización que deja por el camino la encarnizada oposición de lingüistas y estudiosos de la literatura tan reconocidos como Eugenio Coseríu, Julia Kristeva y aun la Escuela de Praga, Tinianov, etc. Resulta muy interesante la coincidencia total en este aspecto entre un lingüista «puro» como E. Coseríu y Saúl Yurkievich, cuando aquél dice que «la poesía (la "literatura" como arte) es el lugar del despliegue de la plenitud funcional del lenguaje» (3) y Yurkievich: «Poetizar: instrumentar la plenitud de la palabra.»

---

(2) «Crítica de la razón lingüística o la insuficiencia instrumental del análisis lingüístico».

(3) «Tesis sobre el tema "lenguaje y poesía"», en *El hombre y su lenguaje*, Gredos, Madrid, 1977.

De aquí se llega a la multiplicidad de sentido y, por lo tanto, a la multiplicidad de lecturas, «arte del equívoco», juego, en fin, como aventura central de este crítico-poeta. Si retornamos a la proyección sobre el crítico de sus poetas, observaremos la coincidencia no casual entre su comentario al juego de polivalencias semánticas que constituyen los topoemas de Octavio Paz (4) y sus propias certidumbres con respecto a la poesía que aparecen en el estudio que da título al libro que comentamos. El primer texto dice: «Este verbo espacial es a la par *dictum* y *ludus*, oráculo y juego malabar, sacramento y juglaría.» A su propia definición de poesía y poeta, Yurkievich agrega: «*Dictum* y *ludus*, clerecía y juglaría...» Por eso pienso que el crítico argentino suscribiría en cuanto a sí mismo una frase de Octavio Paz que él cita en el estudio primeramente mencionado: «Escribir, jugar y vivir se vuelven realidades intercambiables.»

Una última precisión necesaria: no hay que confundir juego con divertimento. En esa búsqueda para definirse como hombre de la Latinoamérica de hoy y como verdadero poeta, Yurkievich —colocándose junto a otros de su generación— plantea una difícil pero fructífera alianza: «queremos aliar ideología progresista con amplitud formal. (...) Pretendemos anexarla [nuestra poesía] a nuestras realidades concretas, personales y comunitarias, embeberla de la más amplia actualidad, especialmente la actualidad estética».

En el último estudio del libro, volviendo entonces a la necesaria confabulación, plantea el carácter subversivo de la poesía, en el sentido más pleno de la palabra, aunque también peca de cierto abuso de formalismo cuando enfatiza que «la poesía es, ante todo, una manipulación formal del lenguaje».

En otra afirmación de su estudio «La pluralidad operativa», «sí, somos formalistas, pero somos también realistas» (y si le damos al término «realista» la equivalencia adecuada al ámbito de la crítica), encontramos la clave de ese difícil equilibrio que Yurkievich lleva adelante con inteligencia, amor y sinceridad; y si en algún momento se rompe ese equilibrio, como anotamos antes, persisten intocadas esas facetas humanas que siempre serán primarias.—*HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRID-8).*

---

(4) «La topoética de Octavio Paz», en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz*, Barral Editores, Barcelona, 1973.

MAXIME CHEVALIER: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro,* Madrid, Editorial Gredos, 1975.

Con su libro *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro,* Maxime Chevalier ha dado forma a una larga serie de investigaciones emprendidas por él hace tiempo. Desde antiguo el profesor Chevalier ha venido trabajando en el estudio de los aportes tradicionales acumulados en los textos literarios de envergadura mayor, en el análisis de los cuentecillos populares de transmisión oral que, sólo en proporción mínima (aunque representativa), han conseguido perdurar gracias a su inserción, más o menos orgánicamente, dentro de las obras de nuestros escritores clásicos.

El libro del profesor Chevalier es una recopilación científicamente ordenada de los cuentecillos tradicionales del Siglo de Oro y lleva como pórtico una luminosa introducción, cuyos puntos fundamentales intento resumir más abajo. Los textos han sido espigados de obras del Siglo de Oro de muy diversa naturaleza: refraneros, colecciones de cuentos y anécdotas, diálogos, teatro... Una lectura atenta y detenida de dichas obras determina una clasificación temática de los cuentecillos (que van numerados con letra) y, dentro de cada sección argumental, se reproducen diferentes tipos de cuentos (numerados en arábigo), con sus respectivas variantes textuales, por orden cronológico. Tenemos así un panorama ordenado del material folklórico de nuestra literatura áurea que el profesor Chevalier nos ofrece como una primera aportación consciente a este tipo de estudios. Considera nuestro autor que es mucho lo que queda por hacer en este campo; él, desde luego, alumbra el camino a futuras investigaciones, que, a buen seguro, nos habrán de proporcionar una mejor comprensión de nuestro pasado literario. La ordenación temática de los cuentecillos recogidos por el profesor Chevalier, que copia fundamentalmente el esquema de la *Floresta española* (1574), de Melchor de Santa Cruz, es como sigue:

A) De clérigos, predicadores y sacristanes.
B) De amos y criados.
C) De jueces y justicias.
D) De hurtos.
E) De condenados y justiciados.
F) De médicos, cirujanos y enfermos.
G) De mercaderes y oficiales.
H) De labradores y villanos.
I) De conversos.

J) De mujeres y casamiento.
K) De mesa.
L) De venteros, de camino, de viaje.
M) De bobadas y necedades.
N) De andaluzadas.
O) De dichos graciosos.
P) De villas y pueblos de España.
Q) Cuentecillos sin clasificar.

El cuentecillo es, para el profesor Chevalier, «un relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con réplica aguda —o, a la inversa, una bobada—, pero que, en todo caso, produce, o intenta producir, efecto jocoso» (p. 9). Se trata, por consiguiente, de lo que ya desde el siglo XVII empieza a conocerse como chiste y que el profesor Chevalier llama cuentecillo, siguiendo la denominación que en el Siglo de Oro se les dio a estos relatos cortos. Para su estudio hay que tener muy en cuenta que dichos cuentecillos vivieron realmente en la tradición oral (de donde algunos pasaron al texto literario), por lo que se hace necesario separar muy claramente los cuentecillos orales y tradicionales de aquellos otros que nunca alcanzaron tal categoría.

Los chascarrillos tradicionales de carácter oral tuvieron una considerable acogida en textos literarios de muy diversa índole. El único estudio global sobre este tipo de literatura es el que Menéndez y Pelayo le dedicó en el capítulo IX de sus *Orígenes de la novela.* Ya el polígrafo santanderino observó con mucho acierto la función de estos cuentecillos en la génesis de la narrativa castellana. Pero, aunque Menéndez y Pelayo admitió el carácter oral y tradicional de muchos de los cuentecillos que estudia, no llegó a comprender enteramente el fenómeno, perdiéndose en la búsqueda de sus fuentes e influencias. Sin embargo, en la tradición oral, el origen y la pervivencia de los materiales folklóricos funcionan de manera diferente a como se conserva un texto en la literatura escrita. Y prueba de que Menéndez y Pelayo no llegó a percatarse cabalmente de este hecho fundamental, como muy bien afirma el profesor Chevalier, es que nuestro insigne polígrafo no se refiere para nada, en sus *Estudios sobre el teatro de Lope,* de la multitud de cuentecillos que aparecen en las comedias de nuestro primer dramaturgo clásico. Por lo demás, entre los estudios de don Marcelino y nuestros días median cincuenta años de trabajos eruditos y de nuevos descubrimientos de materiales que para él fueron desconocidos. Pese a todo, no deja de sorprender que a Menéndez y Pelayo se le haya escapado el hecho de la enorme difusión escrita de estos cuentecillos.

Detengámonos, pues, un momento en el análisis del fenómeno que supuso el trasvase de los cuentecillos desde la tradición oral a la literatura escrita. Por dondequiera, en las obras de nuestro Siglo de Oro aparecen insertos cuentecillos que eran patrimonio común del pueblo y que se venían transmitiendo de boca en boca. De esta tradición oral los autores áureos los recogían para darles cabida en sus obras, en las que van a desempeñar muy diversas funciones. Las formas de inserción literaria de los cuentecillos, aparte de su inclusión en obras extensas o en colecciones ordenadas, presentan una rica variedad: a veces se imprimían como apéndice a algún libro de novelas, para rellenar los últimos folios blancos; otras veces daban materia a obritas sueltas que andaban esparcidas; también se versificaron en forma de sonetos y romances que circularon impresos o manuscritos. Sospecha el profesor Chevalier que muchos de ellos debieron de imprimirse en pliegos sueltos. La forma de difusión de los cuentecillos recuerda puntualmente a la de los romances, y este paralelismo entre cuentecillos y romancero no es, por supuesto, el único.

Pero la imprenta sólo pudo conservar para la posteridad unas muestras —importantes y de gran interés, desde luego— del montón caótico de cuentecillos que circulaban en la España del Siglo de Oro. Algunas de aquellas colecciones no se han publicado sino en fecha reciente; otras, sin embargo, andan perdidas, quizá para siempre. Para el hispanista francés, autor del libro que comentamos, «tales compilaciones no representan sin duda más que unos islotes aislados, preciosos vestigios de un conjunto mucho más extenso y en gran parte desaparecido para siempre» (p. 13).

Como ya se dijo, los cuentecillos que hoy encontramos en las obras de nuestro Siglo de Oro pertenecían a una tradición oral que el autor recogía al componer su obra; estos relatos breves andaban, pues, de boca en boca y eran conocidos de todos, lo que no impide admitir que existieran casos de influencias literarias directas de un texto a otro. Sin embargo, el asunto no es tan simple como quería Menéndez y Pelayo; hay ejemplos muy claros que nos demuestran que las concomitancias entre dos obras sólo pueden deberse a que ambas bebieron de una misma gran fuente común, el patrimonio de la tradición oral.

No debe olvidarse, si queremos comprender el éxito de difusión de los cuentecillos, algunas formas de vida en aquellos siglos: las largas veladas de invierno frente al fuego, las siestas ociosas del verano, las interminables jornadas de los caminantes y los frecuentes paseos por la ciudad. Todo ello conllevaba una necesidad de con-

versación. Las condiciones de vida imponían la necesidad de hablar, de charlar, de comunicarse; de ahí la importancia que los hombres del Siglo de Oro concedían insistentemente a la honesta y amena conversación. Y estos cuentecillos servían, ni más ni menos, que para aderezar, con gracia y soltura, las muchas horas gastadas en hablar, sin caer en la pesadez.

Podría pensarse que este tipo de tradición oral era sólo propia de las gentes campesinas, de las gentes rudas que vivían en pueblos y aldeas; pero tal cosa no es cierta. Sabemos positivamente que también los caballeros, los clérigos y los artesanos gustaron de sazonar sus charlas con cuentecillos chistosos, aunque en las casas burguesas e hidalgas gozaron también de gran predicamento los cuentos y novelas a la manera italiana y demás anécdotas de diversa procedencia. De todas formas, los españoles de los siglos XVI y XVII disfrutaron por igual con aquellas colecciones de relatos ocurrentes y agudos que tan profusamente se cultivaron por aquellas fechas, ya en versión impresa o manuscrita, y cuyo objeto fundamental era proporcionar al lector los materiales divertidos para que los empleara con sus parroquianos cómo y cuándo conviniera, dando así muestras de ingenio en las reuniones.

Las influencias que pueden rastrearse en estas colecciones de cuentecillos es de muy diversa índole: a veces el chascarrillo se ha recogido de un libro ya impreso; otras veces el autor tuvo acceso a alguno de los múltiples cartapacios manuscritos, de donde copió la historieta; pero, en otras ocasiones, sólo podemos explicarnos la pervivencia de ciertos cuentecillos (casualmente los más de ellos) a través de una tradición oral que los mantuvo vivos durante un tiempo y de cuya tradición los recogieron los diversos autores de nuestros tiempos áureos. Desgraciadamente, hoy nos resulta harto difícil apreciar dentro de aquellas obras qué cuentos fueron sacados de libros, cuáles de cartapacios y qué otros fueron recogidos por vía oral, dado que para el lector moderno se ha perdido el clima cultural que sustentaba aquella tradición en que pervivían los cuentecillos. En resumidas cuentas, Maxime Chevalier piensa, por lo que toca al debatido problema de las fuentes e influencias de este tipo de literatura folklórica, que lo más seguro es que los cuentecillos pertenecían a una tradición oral, que se transmitían de persona a persona y que algunos de ellos lograron perdurar gracias al hecho de haber sido recogidos, en forma manuscrita o impresa, por autores del momento, que de esta manera los fijaron y legaron para la historia literaria. Todo esto no invalida, en absoluto, la posibilidad de que, en casos concretos, exista una influencia directa de un texto a otro.

Las coincidencias, pues, entre dos versiones de un mismo cuentecillo se deben, en la mayoría de los casos, a la tradición común de donde aquél procede; las variantes definen el estado de esa tradición y las características individuales del estilo del autor. Tanto las similitudes como las divergencias entre las diferentes versiones de un mismo cuentecillo son sumamente interesantes, ya que por este camino vamos a poder dilucidar hasta qué punto estas historietas pasaron a engrosar el fondo común popular y cuáles son las características que nos señalan si un cuentecillo gozó de vida tradicional o no. «El resurgimiento oral de un cuentecillo antiguo en la época moderna no demuestra en forma convincente prolongada vida latente ni tradición ininterrumpida. La imprenta pudo muy bien, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, y en lo que va del XX, difundir otra vez, por unos meses o por unos años, varios chascarrillos —arreglados y modernizados, si se ofrece— olvidados ya por la memoria tradicional» (p. 30).

El cuentecillo solía ser adaptado por cada autor, que proporcionaba así una versión. La multiplicidad de versiones de algunos de estos relatos cortos es síntoma claro de su naturaleza tradicional. Importante, sin duda, es observar cómo muchos de estos cuentecillos, al igual que los romances, se fueron novelizando. El proceso comenzaba con la paulatina modificación de los datos y circunstancias que conformaban el relato, hasta quedar reducido a un puro esquema que un nuevo autor acogía y recreaba.

Pero no sólo la existencia de varias versiones de un mismo cuentecillo nos indica el probable carácter tradicional del mismo; también los testimonios de los escritores del Siglo de Oro nos confirman, con sus declaraciones, la tradicionalidad de la historieta que relatan. Asimismo, las fugaces alusiones a cuentecillos que los autores no narran en detalle, porque debían ser conocidos de todos, nos pone de manifiesto la tradicionalidad de dichos relatos.

Como el romancero y el refranero, los cuentecillos han nutrido la literatura española del Siglo de Oro, tan apegada a la tradición. Y, sin embargo, siendo los cuentecillos tradicionales una de las tres columnas sobre las que se asienta la literatura del Siglo de Oro en España, hay una sorprendente escasez de investigaciones sobre este particular. Frente a los estudios sobre el romancero y el refranero, sorprende la penuria de trabajos sobre los cuentecillos tradicionales. Algunos estudios existen, importantes y profundos por cierto, pero aún queda por confeccionar un corpus, lo más extenso y preciso posible, de los cuentecillos tradicionales, al igual que se ha hecho ya para el romancero. La tarea es urgente porque se están perdiendo las

condiciones sociales que hicieron posible este tipo de literatura y es más que probable que de aquí a una generación resulte ya absolutamente incomprensible para todos.

El trabajo de recogida y ordenación de todo este material tradicional en vías de extinción aportaría no pocas ventajas. Destaquemos, con Maxime Chevalier, las fundamentales:

1. Nos proporcionaría un mejor entendimiento de los textos, literarios o no, del Siglo de Oro.

2. Comprenderíamos mejor el método de trabajo de aquellos escritores y la reacción del público cuando se topaba, en la lectura o en la representación de una pieza teatral, con un cuentecillo tradicional. Es necesario apuntar aquí que el cuentecillo podía admitir diversos niveles de integración en el cuerpo general de la obra que le daba cabida. En un primer grado, el cuentecillo no es más que un aderezo (un personaje cuenta la historieta para divertir al oyente o al lector); a veces sólo está aludido, creando así un pacto de solidaridad entre el autor y el lector o espectador. Un segundo grado de integración es el caso en que un personaje de la novela o de la comedia se convierte en protagonista del cuentecillo tradicional (generalmente con la función de calificar como bobo a dicho personaje). Finalmente, el cuentecillo puede novelizarse o escenificarse, convirtiéndose en episodio novelesco o en escena dramática (varios capítulos del *Lazarillo de Tormes,* por ejemplo, se escribieron a base de relatos tradicionales y muchos entremeses son pura adaptación escénica de este tipo de narraciones graciosas). En suma, como defendía Menéndez y Pelayo, los cuentecillos tradicionales han de situarse en los orígenes de la novela española del Siglo de Oro.

3. Se podría apreciar mejor la importancia de la literatura oral en los siglos XVI y XVII, en la que todos los escritores del momento se inspiraron, aun los más cultos.

4. Encontraríamos una importante fuente de información sobre el ambiente cultural y sobre las lecturas predilectas de los españoles del Siglo de Oro.

5. De rechazo, el recuento y ordenación de un corpus completo de cuentecillos nos ayudaría a penetrar en las mentalidades de la época (así, por ejemplo, en el sentimiento antisemita).

6. Y, por último, nos proporcionaría datos muy útiles para un mejor estudio de la literatura de los siglos XVIII y XIX, ya que en estas centurias se recogió todo este material folklórico como una herencia legada por nuestro Siglo de Oro.

En la colección de textos que nos proporciona en su libro el profesor Chevalier se ha prescindido conscientemente de los apotegmas y dichos sentenciosos, de las expresiones jocosas y réplicas graciosas que no se derivan de cuentecillos y de las anécdotas repetidas tan exactamente que más bien cabe hablar de copia que de tradición viva. También quedan excluidos de su colección, por la misma falta de pruebas fehacientes sobre su tradicionalidad, los cuentecillos sacados de obras italianas y aquellos otros que evidentemente han sido tomados de un autor por otro. Tampoco se han recogido una serie de chascarrillos ante la duda de su carácter tradicional, ya sea porque sólo exista una sola versión del mismo o porque quepa la posibilidad de que haya sido copiado de otro texto anterior.

Queda de esta manera una colección de ciento cincuenta cuentecillos aproximadamente como primera entrega de un trabajo investigador que ojalá se vea bien pronto continuado por otras aportaciones, para el mejor conocimiento de nuestro pasado literario.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

GALVARINO PLAZA: UNA EXPLORACION ILIMITADA

Difícil empresa. Empecinarse en conseguir algo más que una presencia de unidades lingüísticas abstractas y vacías mediante la incorporación de otros planos artísticos ajenos a la literatura y, sobre todo, a la poesía «hablada o escrita». Proyectar el verbo hacia la búsqueda de una comunicación donde el ojo y el oído se conviertan en cómplices, fundiendo imágenes y palabras en sensaciones distorsionadas aunque responsables, clarificadoras. Difícil empresa. Estos poemas (*) tratan de *desfigurar las referencias* —y, de ahí, su título— hasta convertirlas en transparente reflejo de lo insondable y ello, a veces, con la única preocupación formal de la *indisciplina.* Riesgo de convertir el texto en un silencio elocuente. Peligroso sendero que no deben recorrer los poetas domésticos, los sedentarios del verso modosito. Voluntaria aventura atravesada por el chileno Galvarino Plaza entre la lengua ciega de quienes extirparon de su destino el asombro o aquellos, arbitrarios o pueriles, que se aferran a un experimentalismo de fácil pirotécnica.

(*) Galvarino Plaza: *Desfigurantes referencias,* Ambito Literario, Barcelona, 1977.

Juego difícil, sobre todo cuando como en este caso es realizado con lucidez. Máxime cuando, a través del enigma de esa materia dúctil denominada palabra, se pretende atravesar el hermetismo bordeando reflexivamente la ironía hasta convertir los obstáculos en aliados. La única y definitiva transcedencia del juego es el regocijo. Los efectos ante la materia —palabra— pueden ser diversos. Y si el propósito es el placer de crear, la reacción es idéntica a la del niño con una sustancia maleable entre los dedos, logrando descubrir y argumentarse que ya nada podrá aniquilar ese estado de ánimo donde se mezclan la clemencia y el terror, denominado momento creativo.

Palabra. Sustancia, es decir, causa de sensaciones y, por tanto, flexible. Materia, no siempre inelástica, sino lícitamente transformable siempre que no se olviden sus orígenes, su útil destino.

Si el único material utilizable por el poeta es precisamente la palabra, estos poemas son un fervoroso homenaje, un obsesivo culto a la poesía, una zambullida profunda hasta conseguir sumergirse en el origen de este instrumento frecuentemente enmarscarado por la feroz astucia de los adoradores de la gran costumbre, los prisioneros del poder, los enérgicos «defensores» de la cultura, los nostálgicos de la más férrea preceptiva.

Así, el «Arte Poética» que abre el libro de Galvarino Plaza, es elocuente. Si para Huidobro su deseo era «Que el verso sea como una llave / que abra mil puertas», si se proponía que todo «Cuanto miren los ojos creado sea / Y el alma del oyente quede temblando», si para el creacionista inmenso «El vigor verdadero / Reside en la cabeza» y sobre todo no se trataba de cantar la rosa, sino de hacerla florecer en el poema puesto que «El poeta es un pequeño Dios», Galvarino Plaza escribe:

Empeci/Nada sima *(: hoyo profundo, abismo) infancia hasta los huesos.*
Residuos mondos, último amor o adveni/Miento. Pulidos rostros, inexactos o exactos equivalentes de la memoria.
Superficie de enquistada taracea. Quietos los robados cantos, los ajenos frutos entre los que no soy Dios,
sino abismado espectro / límite extremo / salvada o insalvable distancia: semejanzas, coincidencias.
Horizontal fulgor su degüello.

Ante las numerosas interpretaciones que toda palabra viva nos reserva, vemos que aquí no se hace florecer —no se intenta— ninguna rosa. La flor queda enquistada entre cantos robados —¿rodados?— mientras se paladean frutos siempre ajenos entre los que el poeta no es Dios: si acaso, únicamente, abismado espectro. No hay tampoco

ningún deseo de adueñarse de esa mítica llave que abra mil puertas, sino de ser infancia hasta los huesos. Y no se pretende hacer temblar el alma de tal o cual oyente lánguido mediante la creación *inmortal* de lo mirado: aquí no existen más que pulidos rostros, inexactos o exactos, pero siempre hechos memoria, es decir, palabra.

(Al lector tal vez pueda haberle parecido superfluo el hecho de que, en el texto, se haya subrayado el vocablo *sima* para, además, obligárselo al paladeo de una impetuosa recapacitación sobre su significado. No debe olvidarse el defecto de dicción conocido como *seseo* que, de producirse en una lectura a viva voz, podría hacernos convertir en el antónimo cima la más humilde sensación de abismo. En otros poemas, por éstas o parecidas razones, se recurre a estas reflexiones que, en ningún caso deterioran los textos.)

Por estas coordenadas mueve Galvarino Plaza una exploración exhaustiva por los límites del vocablo. Y lo hace en continuo pelear con la contradicción que conlleva trabajar con un idioma para desmenuzarle partícula a partícula, hasta rozar el misterio en un torbellino de reflejos inquietantes, que nos remodelan los marcos de la imaginación y la experiencia.

Ocho partes componen el volumen. Ocho trabajadas parcelas, desbrozadas durante una larga década que ahora termina. Y cuando definitivamente aprendemos el juego es al releer la unión de primeros versos que antecede a las partes del libro. Así, en Terceras Referencias, por ejemplo:

> ¡Oh ese pre-texto, a voces la ardorosa palabra que cortarse puede / la figura al frente de su trama / prebenda o desarmada cólera / a cada paso la epopeya / en la medida o en su medida avanza el juego / inevitable excusa: recorridas páginas / te levantas y eres como un niño idiota corriendo ciegamente /.

Pero este posible resultado de unas reglas de juego, tal vez, se perdiera en un entramado estéril. Empeñado en una investigación interminable, Galvarino Plaza, en sus Poemas (Eromáticos), construye con sigilo:

> *Sedal el mundo entre tus piernas; alzada posición que previamente se comba en el umbral y su distancia / punto en fuga las palabras, poro a poro,*
> *pene-*
> *entrante lengua. /*
> *Fricción que flota empavesada / vertiginoso espasmo / entramada sombra de los cuerpos. Fisura última del horizonte compartido.*

Acción de nombrar que transcurre por la creación de imágenes visibles. Sensaciones guardadas misteriosamente entre los signos que

componen unidades lingüísticas. Rebelde exploración de un ámbito que alguien quiso cerrado. Poesía capaz de ir clarificándose lectura tras lectura mediante un resultado aparentemente casual. Pero si por medio de cualquier lenguaje alguien logra soliviantarnos, como aquí sucede, debemos dar gracias a su capacidad de desplazamiento, ahora que estamos hartos de caminar senderos por todos pisados.—*JUAN QUINTANA (Pob. Absorción Orcasitas. Bloque 6, núm. 1, 1.° izquierda. MADRID-26).*

DOS LIBROS SOBRE LINGÜISTICA

JUAN OLEZA: *Sincronía Diacronía: La dialéctica del discurso poético*, Prometeo, Valencia, 1976.

La obra que comentamos consta de un planteamiento teórico en su primera parte, que hará práctico, referido al *Poema de Mio Cid*, en la segunda.

La parte primera nos parece, en su conjunto, un excelente planteamiento acerca de lo que es la literatura y sus posibles enfoques, aunque echemos en falta el punto de vista de algunos especialistas españoles, tales como Lázaro Carreter y García Berrio.

Parte del principio de que los estudios históricos aplicados a la literatura se desprestigiaron con la irrupción del estructuralismo, si bien nunca quedaron totalmente relegados. Propugna una interacción de la literatura con el mundo que la rodea, sin que por ello la literatura tenga que ser fiel reflejo de los períodos políticos:

> La literatura transciende la historia en cuanto arte en cuanto actividad humana con leyes propias y específicas... (p. 12).

por lo que es necesario hallar un nuevo concepto de la historia literaria que esté indisolublemente ligado a la constitución de una ciencia literaria.

A continuación se plantea la obra como un todo en el que cada parte de ese todo desempeña un papel, es decir, la obra como la concibieron los estructuralistas:

> La captación global auténticamente integradora del texto literario sólo es posible desde una perspectiva que, junto a los rasgos puramente lingüísticos, destaque su dimensión sociotemporal y la incluya en su estructura (p. 20).

Toda obra literaria cumple una función social, aunque la función varía de acuerdo con los tiempos históricos, pero la naturaleza de la obra literaria permanece porque

> lo que no pueden hacer los grupos sociales, al imponerle una determinada función a la literatura, es alterar su naturaleza de obra de arte... (p. 39).

Siguiendo a Jakobson, afirma que la literatura es comunicación en tanto que es lenguaje y, como tal lenguaje, es portador de mensaje. Y lo que caracteriza al mensaje literario frente a otros tipos de mensajes es la función poética. Pasa posteriormente a analizar, no criticar, las funciones de Bühler.

Admitiendo que el discurso poético es irrenunciablemente histórico por sus relaciones con la realidad, que si se olvida la dimensión sociotemporal del texto corremos el peligro de amputarlo y no captarlo, por lo tanto, en toda su heterogeneidad y complejidad, no debemos olvidar —afirma el autor— que el texto tiene una dimensión ahistórica

> en el sentido de que, producido en un tiempo histórico determinado, tiene capacidad de seguir produciendo significados fuera de ese tiempo (p. 62).

Posteriormente pasa revista a las ideas de los principales teóricos del texto: Barthes, Todoroz, Mukarovsky, Kayser, D. Alonso, Tynianov, Bousoño, etc., intentando encontrar un difícil equilibrio que sirva como punto de partida para su aplicación a la práctica que él intenta hacerlo sobre fragmentos del *Poema de Mío Cid* a través del análisis del humorismo y de la función ideológica del poema.

Finalmente, diremos que a nosotros, en particular, nos ha complacido más la primera parte de la obra, por lo que de exposición metodológica conlleva, que el análisis particular de fragmentos del *Poema de Mío Cid,* porque para obtener tales resultados no es necesaria tal exposición teórica.—*J. S. L.*

HERRIOT, PETER: *Introducción a la psicología del lenguaje,* Ed. Labor Universitaria, Barcelona, 1977, pp. 246.

El presente estudio pretende ofrecer una visión general del campo de la psicología del lenguaje, y para conseguir tal fin se nos dice en el «Prólogo» que

la obra no se ocupa del aprendizaje de lenguas extranjeras, de las patologías lingüísticas, excepto la afasia, de la lectura, ni del análisis del contenido (p. 7).

El autor basa su metodología en el empirismo que se constituye en factor determinante de la estructura de la obra («Introducción a la conducta lingüística»), junto con la aceptación de la necesidad de una teoría adecuada y experimentalmente fructífera. Asimismo se nos dice que es deseable analizar la conducta lingüística de la forma más comprehensiva. Para ello es útil el análisis de determinadas dimensiones del lenguaje, como la fonológica y la gramatical. Aunque sea deseable distinguir entre los niveles pragmático, semántico, sintáctico y fonológico para analizar el sistema lingüístico como lo hacen los lingüistas,

es probable que la presencia simultánea de todos estos niveles sea una condición necesaria para que se dé la comunicación; puede ser que el total de ellos sea más que la suma de las partes (p. 19).

En el capítulo segundo («El lenguaje como conducta compuesta de habilidades») se rastrean las pruebas experimentales de la realidad psicológica de las hipótesis lingüísticas en los niveles fonológico, de clases, de formas y de análisis de los constituyentes, intentando valorar las contribuciones relativas de los procesos secuenciales y jerárquicos a esta conducta.

En el capítulo tercero («Lingüística generativa y psicología») comenta la naturaleza básicamente racionalista de las teorías de Chomsky y de sus seguidores, al tiempo que analiza la distinción entre competencia y actuación lingüísticas, y afirma que tal distinción, llevada al extremo, no constituye una hipótesis empíricamente verificable. Reconoce el posible valor empírico de la hipótesis de la estructura profunda, y la acoge como reafirmación de la importancia del significado.

Sin embargo, mantenemos que los gramáticos generativos olvidan los distintos factores pragmáticos que afectan a la percepción y a la producción; es más, es posible que los hablantes y oyentes empleen muchos atajos pragmáticos y semánticos que minimizan la necesidad de realizar operaciones gramaticales (p. 20).

El capítulo cuarto trata del significado («El significado: enfoques conductistas»). Adquiere importancia el planteamiento de la técnica experimental del recuerdo libre, ya que proporciona pruebas de cómo almacena el hablante las palabras que emplea. Al tiempo que subraya que ninguno de los enfoques conductistas ha tratado adecuadamente el problema del significado estructural.

El capítulo quinto («La adquisición del lenguaje») contempla el proceso de la adquisición de la lengua materna por parte del niño, y de la base biológica de la conducta lingüística. Ambas se relacionan en la medida en que los lingüistas generativos suponen la existencia de una facultad de lenguaje innata.

> ... Pero lo fundamental de los argumentos de los lingüistas generativos es la afirmación de que se pueden describir todos los enunciados primeros del niño basándose en la estructura profunda (p. 136).

Se plantea el problema de la patología del lenguaje, pero sólo en la medida en que se revela la conexión existente entre el cerebro y los distintos rasgos de la conducta lingüística.

El capítulo sexto abarca todo el vasto campo de las relaciones entre «Pensamiento y lenguaje». Se describe el trabajo experimental reciente sobre el uso infantil del lenguaje en tareas de discriminación, en el aprendizaje conceptual y en la resolución de problemas. Asimismo se valoran los efectos, en la conducta lingüística y el pensamiento, de la pertenencia a una determinada clase socioeconómica, y describimos el efecto de distintas lenguas de diferentes culturas en el pensamiento.

En el último capítulo se trata de cerciorarse de si la teoría del estímulo-respuesta es adecuada para describir la conducta lingüística; se define la teoría del E-R, y se comentan las diferencias entre los enfoques lingüístico y conductista; se concluye afirmando que es necesario un modelo jerárquico basado en pruebas comportamentales.

La bibliografía que acompaña el estudio es excelente, aunque expresamente quedan fuera de ella los trabajos que se ocupan de los campos del bilingüismo y aprendizaje de lenguas extranjeras, análisis del contenido, lectura y la mayor parte de la patología lingüística.

El trabajo, en su conjunto, es estimable, pero su enorme campo de análisis hace que la multiplicidad de los temas propuestos no se agoten en profundidad, aunque somos conscientes de la enorme dificultad que ello encierra y de la diversidad de puntos encontrados que tal temática conlleva.

Finalmente diremos que la obra que nos ofrece la Editorial Labor es traducción de *An Introduction to the Psychology of Language*, 1970.

JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 84, 4.° I. MADRID-35).

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA «OBRA POETICA COMPLETA» DE MIGUEL HERNANDEZ

En 1960, Editorial Losada, de Buenos Aires, puso en órbita la *Obra completa* del genial lírico de Orihuela. Sin embargo, no fue difundida en España como merecía, no tanto por su elevado costo como por su prohibición censorial. Hacía verdadera falta que fuese conocida, especialmente la poética, en su casi totalidad. Y digo casi porque a pesar de haber agregado muchas composiciones desperdigadas en libros de estudio y en revistas, comprobamos, a la vista de la tercera edición de *Obra poética completa* (1), que han quedado sin recoger bastantes poemas.

Dispuesto el hermoso volumen por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, ha tenido un gran éxito de crítica y lectores, porque al caudaloso contenido lírico se añade el meritísimo trabajo de los ordenadores en enjundiosos estudios que anteceden a cada título y a cada grupo.

Considerándome conocedora de la vida y la obra de Miguel Hernández, me es difícil opinar subjetivamente, por mucha admiración que sienta hacia Leopoldo de Luis. Por tanto, voy a intentar una estimación personal, pero ceñida a ciertos reparos —eludiendo los biográficos— por suponer beneficiosa la aclaración.

Se inicia con *Perito en lunas*, con el añadido de tres octavas, siguiendo el conjunto «Poemas de la época de *Perito...*», en el que se inserta «Abril gongorino», compuesto de siete octavas, no advirtiendo en la introducción que se trata de un parlamento del auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve...*, declamado por el personaje *Deseo* (parte primera, escena X) (2), publicado también como independiente. La serie «Poemas varios» se denomina en *O. C.* «Otros poemas». En primer lugar figuran la «Elegía —de la novia lunada» y la «Elegía —media del toro», no incluidas en aquélla, conociéndose esta última por vez primera, autógrafa, en el libro básico de Concha Zardoya *Miguel Hernández. Vida y obra* (3), a falta de los diez últimos versos. No fue, por tanto, en el de Vicente Ramos *Literatura alicantina* (4), según los preparadores.

Dicen también que el vocabulario de Miguel en su época de «lunicultor» (C. Z.), por ejemplo la palabra *lilio,* procede de la poesía de Gerardo Diego, uno de los mejores émulos de Góngora; más bien creo que del mismo don Luis, tan conocido del poeta de Orihuela,

---

(1) Ed. Zero, Bilbao, 1976-77-78.

(2) Página 481 de *Obra completa,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1960 (citaré por *O. C.).*

(3) Hispanic Institute. N. York, 1955.

(4) Alfaguara, Madrid, 1966.

mucho mejor que el santanderino. Valga la octava 11 de la «Egloga de Polifemo y Galatea»:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la alba entre lilios cándidos la deshoja
...

Igual podría decirse de otros vocablos gongorinos y tan hernandianos por aquel influjo, como *eritrea, datilado, paladión*... De tal modo predispuesto el superdotado Miguel, escribiría en su mocedad «A mi Galatea», poema en el que reina el amor, él como Acis pastor también y asimismo enamorado de su soñada y bella Ninfa. Se trata de un romance que permanece inédito.

A las elegías citadas siguen poemas instalados en su época por el orden conocido. Lástima que sigan los mismos errores —o erratas— como en el dedicado a Ignacio Sánchez Mejías: debe titularse «Citación fatal», no «final»: el adjetivo *fatal* es más trágico y califica mejor la cita última de torero y toro.

A continuación de las Décimas van situados doce sonetos, nueve de ellos rigurosamente inéditos, a los que se han sumado diez más en la nueva edición, publicados por el hispanista Dario Puccini en la revista italiana *Studi di Letteratura Spagnola*, de la Società Filologica romana (1966). Jorge Urrutia los presentó en la revista *Posible* (5) antes de lanzarse la tercera salida de la obra.

Por la década del sesenta, ya publicada la *O. C.*, supe que tales sonetos formaban parte de una serie numerada por el autor en romanos. Los bauticé «Sonetos del pastoreo», porque contenían vivencias de aquellos tiempos, con la idea de reunirlos en volumen junto a otras composiciones que no vieron la luz todavía. *Causas ajenas* a mi mejor voluntad lo impidieron. Refiriéndome a los diez incorporados últimamente a la *O. P. C.*, publiqué también en *Posible* unas aclaraciones que sin duda quedaron en el vacío, por lo que me interesa repetirlas en estas páginas. Cotejados los poemas con mis versiones y la separata de Puccini, he aquí los errores o diferencias encontrados:

— *Nubes —y arcángeles*, deben ir separados los tercetos; en el último verso debe recir *divina*, no «adivina».
— *Niebla, Dios y poema:* Verso 1.°, 2.° cuarteto, debe decir *Ambulancia*, no «abundancia». Miguel no repetía la misma palabra para el consonante, pero en aquel período sería muy capaz de usar un ripio; en el 2.° verso del terceto 1.°, *Luz* debe ir en mayúscula, como *Verdadero*, *Verdad* y *Todo*.

(5) *Posible*, 1-7 diciembre de 1977.

— *Dolencias —altísimas:* 4.° verso del 2.° cuarteto, debe decir *amenas*, no «apenas».
— *Orejas —inútiles:* en el último verso debe decir *mejor*, no «menor». Tratándose de una sensación auditiva, no visual, es más lógico que se refiera a la calidad del canto, no al tamaño del pájaro.
— *Trinar —de amor:* suspensivos al final del primer tercero, empezando con minúscula el siguiente verso.
— *Altura —sin par:* en el 2.° verso del 2.° cuarteto, debe decir *articulo* sin acento, de articular; en el 4.° verso es más razonable *mi*, no «su».
— *Primavera —ruinosa:* verso 1.° del 2.° terceto, debe decir *los aires*, en plural; en el 2.° verso debe decir «Que abril se nos presente» en tono de reconvención.

Algunas diferencias apenas tienen importancia, pero sí otras que alteran el sentido de lo que quiso expresar el poeta. Consultada Josefina Manresa, me dice que los copió tal como se los devolvió Carlos Fenoll, el poeta panadero, a quien los entregó Miguel para un número de la revista *Silbo*, «que no llegó a salir porque se suspendió a consecuencia de la guerra».

Después de esta imbricación contextual, continúo con mi imparcial juicio de *O. P. C.* Que ya no es tan completa debido a «fuerza mayor», respetada por L. de Luis.

A los sonetos incorporados siguen los «Silbos» y un soneto anterior a *El rayo que no cesa*, pero muy cerca del mismo, escrito en 1935, lo que reafirma la opinión de Vicente Ramos, la de L. de Luis (6) y la mía propia, en contra de la sustentada por Jesús Poveda (compañero de la tertulia oriolana), que lo data en 1932.

Un magnífico estudio antecede a *El Rayo...* Con todos los respetos me atrevo a disentir en el detalle de situar solamente cuatro sonetos en *Imagen de tu huella*, inicial poemario, siendo así que le correspondieron once, es decir, cuatro más de los que constan en *O. C.*; de los siete allí incluidos, el número I pasó a ser *El silbo vulnerado* (segunda versión), trasladando posteriormente el VI y el VII a *El Rayo...* Los otros cuatro a que me refiero los compuso el poeta primeramente para *El Silbo*. Son los marcados por L. de Luis con los números 8-11-12 y 13. Me parece correcto, por otra parte, que en evitación de repeticiones haya transcrito de *Imagen* y de *El Silbo...* únicamente los que no pasaron a *El Rayo...*, poemario definitivo; sin embargo, creo que se debió decir en nota al pie los dos que fueron de «Imagen» (el 14 y el 18) y los de *El Silbo...*, aunque sólo se citasen los números (4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12 y 19), con lo cual sabría el lector los 16 restantes exclusivos de *El Rayo que no cesa*.

(6) Léase también Jorge Urrutia.

Mis aclaraciones van siempre dirigidas, naturalmente, al interesado por un conocimiento más profundo de la poesía de Miguel, pues al lector corriente le importa poco la historicidad creativa del poeta y ni siquiera se detiene a conocer las notas críticas, la exposición de variantes o el proceso cronológico de las composiciones.

El grupo de poemas escrito entre *El Rayo* y *Viento del pueblo* no recogidos en libro los ordena L. de Luis guiado por el máximo rigor temporal y de significación humana. Datan de 1935 hasta la primavera de 1936, es decir, que no se refieren en absoluto a la guerra, aunque haya algunos marcadamente sociales compuestos bajo la influencia del surrealismo cultivado por sus mejores amigos de entonces, Aleixandre, Neruda, Alberti... Muy acertada la inclusión en este apartado de «Alba de hachas», valiente poema del que conservé también una copia durante años. La décima, añadida al final, sólo tiene el valor de haberla improvisado con inusitada rapidez en casa de Alvaro Botella, el amigo a quien và dirigida.

De gran valor erudito es el estudio introductorio de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*. Leopoldo de Luis ha presentado ambos libros partiendo del punto de vista vivencial del poeta en la época bélica y sus encontrados hallazgos líricos en constante renovación. Transcribo este párrafo referido a *Viento del pueblo:*

> Por su noble sinceridad, por su vehemencia cordial y porque se sentía hombre del pueblo —«pueblo de mi misma leche», dirá con fuerza expresiva en un poema—, adquirió pronto unos convencimientos fundamentales desde los que crear la nueva poesía que va a contener el libro.

Después hace historia del mismo y su entorno español y profundiza objetivamente en su significación popular y sociopolítica.

Una serie de ilustraciones, fotos y autógrafos de Miguel Hernández animan las de por sí animadas páginas de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, menos revolucionaria esta poesía, pero más henchida de amargura por el desencanto sufrido. Poemas como «El hambre», «El tren de los heridos», «Las cárceles», emocionan en cualquier momento que se lean. Destaca bien Leopoldo de Luis el titulado «Llamo a los poetas», en el que Miguel se muestra hermanado a los quince que nombra. El *Juan* que cita el crítico como dudoso de su identidad, es, sin duda, Gil-Albert, unido al oriolano por una buena amistad a partir del Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado en Valencia en 1937, aunque se conocieron mucho antes. (Lamentablemente, de los quince sólo sobreviven cinco.) El tema del poema es hermoso, consustanciando poesía y pueblo, mostrando el poeta su noble manera de sentir el amor a la tierra, «las cosas del mundo

frente al hombre». Y alude a la suficiencia de «pavo real» de los intelectuales:

Dejemos el museo, la biblioteca, el aula
sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo.
Ya sé que en esos sitios tiritará mañana
mi corazón helado en varios tomos...

Machado, por boca de *Juan de Mairena,* expresó algo parecido: «Huid de los escenarios, púlpitos, plataformas y pedestales. Nunca perdáis contacto con el suelo, porque sólo así tendremos una idea de nuestra estatura.» Y Luis Cernuda, en «Biblioteca», dice: «Deja esta biblioteca, donde acaso tu pensamiento podrá momificado alojarse un día.»

El manojo de poemas de 1938 a 1939 lo comenta el agudo crítico con suma precisión, insertando dos poemas que permanecían fuera de volumen: «Orilla de tu vientre» y «Las desiertas abarcas», mal situado éste por ser muy anterior. En cuanto a la «Canción de la ametralladora» (evidentemente de 1937), sus estrofas se hallan también distribuidas entre varios personajes del drama de guerra *Pastor de la muerte* (acto 4.º, cuadro 1.º, escena II) (7). Como en casos anteriores, parece lógico que lo escribiese antes como elemento autónomo y lo aplicase más tarde a la obra teatral. Otra reiteración es el poemita 105, del que se repiten en la misma pieza algunas estrofas (8).

El *Cancionero y romancero de ausencias* ha inspirado a Leopoldo de Luis bellísimas páginas, en las que demuestra su también elevada condición de poeta. El poemario se completa con otras composiciones, como «La boca» y «Nanas de la cebolla», ofreciendo de la última un análisis lógico y concreto de sus variantes y con referencia al título. No creo equivocarme al asegurar que así lo nombró Arturo del Hoyo al conocer el motivo del tema, según explica en nota a continuación del título (9). Las hermosas seguidillas las escribió Miguel en la cárcel de Torrijos, enviándolas a su mujer el 12 de septiembre de 1939 con esta humilde frase: «El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que le consueles te mando esas coplillas que le he hecho, ya que aquí no hay otro quehacer para mí que escribiros o desesperarme.» Y esas «coplillas» significan la más conmovedora canción de cuna que se haya escrito jamás.

(7 y 8) *O. C.*, pp. 913 y 854, respectivamente.
(9) *Obra escogida*, Ed. Aguilar, Madrid, 1952, p. 243.

Como apéndice presentan los ordenadores una serie de versos primerizos entre 1930 y 1931, que fueron apareciendo en publicaciones locales, siempre elogiados por amigos y paisanos cultos de entonces. Tenía razón el poeta en desear un salto a Madrid para cambiar de ambiente y encontrarse poco a poco a sí mismo. La lucha fue grande, pero lo consiguió antes de lo que se esperaba.

Se inserta en el grupo «Romancillo de mayo», que también figura en *El labrador de más aire* (1936), como recitado del personaje Quintín (acto 1.º, cuadro 2.º, escena I) (10).

Me es grato finalizar estas consideraciones fijando en el punto más elevado la tarea crítica y humanísima de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, tan honesta como clarividente. No habría podido encontrar el primero más idóneo colaborador que Jorge Urrutia —director del Departamento de Literatura de la Universidad de Extremadura—, quien, como hijo suyo, creció y se formó en un clima devotamente hernandiano.

Repito y proclamo que, gracia a ellos, la *Obra poética completa* del bardo universal asume el honor social y literario de poner casi toda su poesía al alcance de sus admiradores.—*MARIA DE GRACIA IFACH (Arturo Soria, 265. MADRID).*

«LA ROSA DE LOS VIENTOS», REVIVIDA

La rosa de los vientos parece que lo resume todo. Algo como una apariencia de síntesis, como una fantasmagoria de la síntesis parece que hay en ella. Todos los vientos y todos los colores giran. La rosa de los vientos tiende por cada una de sus partes a una dirección distinta, se va, se alarga, vuela, vive, señala.

Ramón Gómez de la Serna

En alguna ocasión he señalado que la historia de la literatura canaria es la historia de empresas solitarias. Estas aventuras, emprendidas por hombres de acento personal, de sello inconfundible, han sido demasiado individuales, demasiado complejas, como para poder señalar inequívocamente la existencia de una literatura regional. Sin embargo, sí podemos constatar la existencia de ciertos intentos de unificación literaria, corporeizados en la formación de grupos poéticos reunidos en torno a revistas.

---

(10) *O. C.*, p. 696.

Así, el Modernismo se hizo presente en *Castalia* (1917) como el Surrealismo lo hizo en *Gaceta de Arte* (1932-36). En la revisión de la nómina larga de revistas que vieron la luz en las islas Canarias hay una que, atravesando la cincuentena de años, ha vuelto a ser revivida por obra y gracia de una edición facsímil del Plan Cultural de la excelentísima Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria. Con un estudio preliminar —esclarecedor y definitivo— de Sebastián de la Nuez Caballero, los cinco números —cuatro en 1927 y el quinto en 1928— de *La Rosa de los Vientos*, vuelven nuevamente a marear océanos y a señalar vientos en nuestros días, en una hermosa edición de 500 ejemplares *.

Desde comienzos de siglo podemos detectar una transformación en la forma de expresión canaria. Lo que en la Península ha comenzado Juan Ramón Jiménez, en las atlánticas islas Canarias inician Domingo Rivero, Tomás Morales, Rafael Romero... Todo este nuevo espíritu cobraría forma en *La Rosa de los Vientos* y lo que en la España peninsular recibiría el nombre de generación del 27, en Canarias equivaldría a la generación de *La Rosa de los Vientos.*

Los fundadores de esta revista tinerfeña son: Juan Ramón Trujillo, Ernesto Pestana, Angel Valbuena Prat, Agustín Espinosa, Leopoldo de la Rosa... y su firma inaugural es la de Ramón Gómez de la Serna.

Este comentario bien podía haberse titulado «Bajo el signo de La Rosa de los Vientos». Un joven catedrático peninsular que, por aquel entonces, compartió la aventura de esta revista, tenía la intención, en 1937, a los diez años después de haber salido el primer número, de hacer un estudio de los poetas que en ella participaron. Así lo señaló en el índice del nonato tomo segundo de su *Historia de la Poesía canaria.* «Bajo el signo de La Rosa de los Vientos» iba a ser el título de ese estudio significativo e inédito para siempre, y ese joven catedrático de entonces era Angel Valbuena Prat...

Sin embargo, ahora vamos a intentar reconstruir las coordenadas esenciales de esa rosa de los vientos que «parece que lo resume todo». Empecemos por su origen.

Encabezando el número 1 de la revista nos encontramos con la reproducción de un artículo de Gómez de la Serna aparecido el 14 de abril de 1927 en el madrileño diario *El Sol.* Allí Gómez de la Serna transcribe una carta «desgarradora y estimulante como ella sola» que le dirigiera Juan Manuel Trujillo. Ella nos informa de la idea generatriz de la revista:

---

* *La Rosa de los Vientos* (1927-28). Estudio preliminar de Sebastián de la Nuez. Excelentísima Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Plan Cultural. Colección: Literatura. Serie: Facsímiles, 1977.

Cuando noté un día —me dice la misiva— que de las cartas geográficas habían desaparecido las primorosas rosas de los vientos antiguas, mi alma toda se llenó de melancólicas vidrieras góticas.

Consultados sus amigos, uno dijo:

—La cultura de todos los países penetraba por sus picos de estrella de mar. Por eso su alma era de oro...

Otro dijo:

—Sobre todo lloran su pérdida nuestras islas Canarias. Las ninfas oceánicas doliéndose de Prometeo encadenado. Nuestras islas lloran la desaparición de la rosa de los vientos.

Entonces yo dije:

—Fundemos una revista que las evoque y resucite para en adelante.

Así se fundó *La Rosa de los Vientos.* Y respondiendo a su nombre, rompió las fronteras isleñas de las letras y las artes canarias, girando su alma de oro y sus picos de estrella de mar a los vientos universales. Abril, mayo y junio del 27 constituyeron los eslabones de la primera etapa de *La Rosa de los Vientos.* Tres números primaverales. Un paréntesis hasta diciembre, hasta el número 4, que un anónimo tripulante de *La Rosa...* justificaría diciendo:

Cuando nosotros pulsamos —bajo el aliento payronesco de Juan Manuel Trujillo— la necesidad espiritual de resucitar ornamentaciones de viejos mapas olvidados, ignorábamos las dificultades de ciertos resucitamientos. (...) Fue una cruzada de lunáticos lo que en principio era cálculo infinitesimal, geometría analítica, serenidad, optimismo, método, ordenación. La ciencia nos fallaba. Los teoremas se espumaban sobre el acantilado realizador.

Así, con el número 4, concluyó la segunda etapa de la revista. Luego, sin más explicación, con distinto formato, el año II de *La Rosa...* se inicia con el número 5, correspondiente a enero del 28. Y, nuevamente, volvería a desaparecer de los mapas catastrales y del panorama literario de la rosa de los vientos.

Como señala Sebastián de la Nuez en el estudio preliminar a la edición facsímil que comentamos, al hojear hoy esta revista pretérita, nos llega un lenguaje culterano, un intranscendente juego con el arte y con la vida. Pero su lección permanece: afán de perfección y ensueño de pura belleza. Y, además, históricamente, supone la superación de todo epigonismo modernista, del pesimismo grandilocuente de políticos, oradores y poetastros, con un humorismo sonreidor y con el canto a la belleza y a la vida.

¿Cuáles fueron los propósitos básicos de *La Rosa...*? Algunos los acabo de apuntar. Concretemos más.

De un lado y fundamentalmente, el resucitar o crear un nuevo sentido estético cuya finalidad se encuentra en sí mismo. Y, por otra parte, una voluntad de incorporarse a «la cultura de todos los ultraístas, poner su reloj con el de Europa», como señala Sebastián de la Nuez.

Ese sentido estético tiene un norte muy claro. No en vano 1927 coincide con la celebración de un centenario: Góngora. El será su modelo clásico y admirado. Unas palabras, pórtico del número 2, son esclarecedoras en este sentido. Transcribo literalmente:

> ... Honra me ha causado hacerme oscuro á los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a los ignorantes les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas á animales de cerda... (1627).
>
> Carta de Góngora a un amigo, citada por Alfonso Reyes en su interesante *Reseña de estudios gongorinos* (1927).

En ese número se dedican páginas a la obra gongorina, desde una letrilla a un fragmento de las «Soledades», y Valbuena Prat proclama a Góngora como el maestro de la generación del momento y dice:

> Los hierofantes que ofician la gran misa blanca son Gerardo Diego, Lorca, Guillén, Salinas, Alonso, Alberti, Torre.

y añade:

> La forma perfecta, la imagen, la separación de toda copia realista se da en Góngora como en el novecientos.

Góngora antes que Mallarmé; Góngora frente a Lope; Andalucía frente a Castilla...

Hablamos también del Ultraísmo, ese cúmulo de aguas revueltas que va desde el Creacionismo hasta el Dadaísmo y que comunica con el Ramonismo de España. Existen estrechas relaciones del Ultraísmo con otras tendencias de vanguardia: Futurismo, Cubismo, Expresionismo... De todo ello hay en *La Rosa*... Y nuevamente hemos de seguir la exposición de Sebastián de la Nuez, quien señala ese muestrario de conexiones. Así, por ejemplo, del Futurismo tiene el sentido cosmopolita, el culto a lo dinámico y a las máquinas; aquí se rinde culto al sentido del deporte, de la vida como deporte, como en una nota del número 3 sobre el centenario de Alvar Núñez cuyas expediciones se señalan como hazañas deportivas. En estrecha relación con el Ultraísmo y el Futurismo, los *Calligrammes*, de Apollinaire. A su expresiva disposición tipográfica acude Agustín Espinosa. El artículo de Juan Rodríguez Doreste «Sobre el ángulo recto del cubismo», o el trabajo de Ernesto Pestana Nóbrega sobre «Maruja Mallo» —publicados en los

números 2 y 5, respectivamente— nos lleva a las nuevas creaciones de las artes plásticas: Cubismo, Expresionismo, formas geométricas y fórmulas matemáticas. La misma rosa de los vientos de la portada de la revista, pintada por Guezala, corresponde a la plástica de revistas como *Ultra* o *Vertical*...

Pero, además, la canaria rosa de los vientos mueve sus agujas hacia otros derroteros. La desrealización y la deshumanización anecdótica que llevaban a cabo los jóvenes poetas de la generación del 27 y, en última instancia, las nuevas sendas de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, marcan las páginas de la revista. Recordemos la hora del nacimiento de nuestra revista: la del tercer centenario de Góngora, la de la generación del 27.

Junto a la poesía y al arte, también la música tuvo su lugar, como en «Musicalia», de Gorostiza, o en «Parerga», de Valbuena Prat, donde señalaba a Mozart como el músico de hoy frente a Beethoven. Y un nuevo factor a señalar: la atención por lo vernáculo.

En su artículo sobre «Maruja Mallo» —número 5— dice Ernesto Pestana:

> Hemos de pasar sobre los aduaneros regionalistas, portadores de todos los vientos universales de nuestra rosa náutica. El arte siempre ha hablado en lengua universal.

Este afán antirregionalista —en el peor sentido de la palabra regionalismo— responde al presupuesto noventayochista de conocer nuestra propia patria para crear la patria de todos. Y esa atención por lo autóctono se refleja en *La Rosa*... con la inclusión de «Romances tradicionales en Canarias» de los que se dan muestras en casi todos los números. Agustín Espinosa fue el encargado de posibilitar la incorporación del romancero popular canario al gran romancero hispánico que entonces realizaba Menéndez Pidal. Paralelamente a los romances, Leopoldo de la Rosa antologizaba a través de la revista a fray Andrés de Abreu, clásico canario del seiscientos de aires barroquizantes.

Cumpliendo ese presupuesto de la creación de la patria de todos, las isleñas páginas de *La Rosa*..., a la par que ofrecían muestras de la producción canaria, se abrían a vientos universales. Desde lejanos aires llegaban para aposentarse sobre la estrella de múltiples puntas que era *La Rosa*..., los nombres de Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Apollinaire, Marineti, Rilke y tantos otros, que acompañaban a Juan Gris y a Picasso. De todos ellos se habla, se comenta, se alude, se reproducen textos, sobre un fondo tétrico e impresionista, grotesco y humoris-

ta, que viene dado por un Goya al que Juan Rodríguez Doreste —en el número 4— analiza como humorista y superrealista.

Estos argonautas acogidos a la rosa de los vientos tienen un «comisionado especial ultramarino», guía y modelo, del que siguieron su recomendación de «fumigar la naturaleza con imágenes nuevas». Se trata del «Unico Ramón». Gómez de la Serna estará siempre atento a lo que sucede en Canarias y su restaurada rosa de los vientos. Enviará carta de aliento y les autorizará a publicar cualquier cosa suya: «Mis libros son lo bastante inéditos para que cualquier cosa de ellos resulte destacada en esas páginas», le escribe a Juan Manuel Trujillo. Y en un artículo escrito en papel rojo, llegará a decir:

> ¡Cómo siento no figurar en esa Revista, que olerá a rosa de los vientos, esa rosa formada de cristal y de espuma de los mares y de estrellificaciones de los desiertos! Pero que aquellos jóvenes devuelvan sus vientos zahoríes y faquirescos a los mapas sin soplo.

Los cinco números de *La Rosa...* están impregnados, en espíritu y en textos, de Gómez de la Serna. Allí aparecen puntuales comentarios a sus libros; la reproducción de *Los gallos descompuestos* —número 2—; un comentario sobre *La música nueva* —número 3—; la greguería sobre la rosa de los vientos —número 5— que encabeza estas líneas... En el número 2, Valbuena lo llama «magno mofletudo con patillas de torero», lo adjetiva de dadaísta, resume la obra que comenta —*El torero Caracho*— en sus personajes: «El muñeco Caracho y el muñeco Cairel son toreros juguetes que pasan de muleta entre greguerías e imágenes»... Y, aún más, compara a Ramón con los clásicos: «Y más arriba, en el palco del eterno sol del infinito, Quevedo y Gracián aplauden y piden la oreja, por el éxito de la tarde; que a Góngora no le parece mal»...

Y lo mismo hace Agustín Espinosa en *Antonio Ruiz (La vida extraordinaria del campeón de Europa),* aparecido en el número 3; y Juan Manuel Trujillo, quien logra una exacta y bella definición ramoniana de las *Seis falsas novelas...*

Evidentemente, Gómez de la Serna —caja de resonancia de todos los ismos vanguardistas— fue el gran viento que contribuyó a hacer girar vertiginosamente las aspas de la efímera *La Rosa...* Así, esa íntima conexión queda reconocida en «Biología de un paréntesis», de anónima firma, que encabeza el número 4 de la revista y que justificaba el tiempo transcurrido desde la edición del número anterior. En el inicio de la segunda etapa se decía refiriéndose a Gómez de la Serna:

> Nuestro comisionado especial ultramarino Ramón Gómez de la Serna —cartómano recogedor de portulanerías de viejo, cosechero

de mapas antiguos, por los rastros de la cartografía— nos escribía entonces —desde Madrid— aquellas desconsoladoras palabras —«En la misma lucha que Vds., siempre»—, índice de sus primeros ensayos de cazador de rosas de los vientos. A Ramón Gómez de la Serna debemos —sin embargo— la primera rosa de los vientos, con glándulas aprovechables. Llegó en un paquetito celeste, encartelado de frágiles rojos, tan auténticos, que sólo después de la extracción de la rosa ramonesca dejaron ver el cielo andaluz de la cajita. Nuestra primera rosa de los vientos llevaba sabia (sic) de la rosa de Ramón...

Efectivamente, los débitos y reconocimientos estaban hechos. Lamentablemente, la obra de Ramón por mucho tiempo ha permanecido ignorada y lo mismo ha sucedido con *La Rosa...* Tiempo es de recuperaciones. Porque toda la marinería que se agrupó en torno a los cinco números de la revista, aspiraban a un afán integrador. Quisieron lograr la unidad intelectual del Archipiélago, intentando —al tiempo— aunar los caminos regionales con las rutas universales.

La Rosa... desempeñó un papel importante —tan importante como olvidado hasta el momento— como puente para una nueva sensibilidad. Se sitúa entre los poetas posmodernistas y progresistas congregados en torno a la revista *Castalia* y esa otra decisiva revolución imaginativa que fue el Surrealismo, ejemplificada en *Gaceta de Arte.* Algunos de los tripulanles de *La Rosa...* militarían después en las filas surrealistas, como Agustín Espinosa, Gutiérrez Albelo... e, incluso, un tímido poeta rosicler, Eduardo Westerdahl se erigiría poco después en capitán y taumaturgo de *Gaceta de Arte,* incorporando a Canarias a las últimas corrientes literarias y artísticas.

La permanente lección de *La Rosa...* la resume así Sebastián de la Nuez en unas palabraa que cierran su estudio preliminar a la edición facsímil de nuestros días. Unas palabras que hacemos nuestras.

> Y la prosa y el verso de las cinco «Rosas» se dispersaron para siempre en los vientos de las islas, pero su voz llega aún hasta nosotros dándonos su lección de pureza, su anhelo de perfección. Nostalgias y ansias de infinito que no deben perder las nuevas generaciones que buscan incógnitas rutas a la poesía y al arte.

SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).

SOBRE EL «NUEVO PERIODISMO»

Hay sectores de la sociedad y la cultura estadounidenses que gozan, como si tal cosa, de un colosal aislamiento en el mismo centro de su imperio semiplanetario. El libro que acabo de leer (1) difícilmente hubiera podido nacer en el llamado Viejo Continente. Piense el lector en un inmenso supermercado —¿no pintó Allen Ginsberg a Lorca entre los melones, en la sección de carne congelada a su venerado Walt Whitman? (2)— en donde la ciega potencia de la producción *nacional* resta toda competitividad a las trasnochadas y decadentes creaciones procedentes del *extranjero*, y tendrá una idea aproximada del contexto desde el que Tom Wolfe escribe. Cuando discurre sobre el arte, la vanguardia o la novela, se muestra jocosamente incapaz de abandonar un reducto tan provinciano e impermeable como feroz es la ubicuidad económica y militar que, aunque él no lo quiera, contribuye a sostenerle y divulgarle.

Este nuevo invento y paso hacia el progreso que supone el Nuevo Periodismo (NP, en adelante) permite a su teorizador y miembro de pleno derecho hacerle al lego partícipe de su propia experiencia. Así, le pinta los horrores de los «estudios superiores» en su país, a la par que le brinda una gentil generalización: «(...) al conseguir mi doctorado en literatura americana en 1957, yo me hallaba en las garras crispadas de una enfermedad de nuestro tiempo cuyos pacientes experimentan un arrollador deseo de incorporarse al "mundo real"». Tom Wolfe se hace periodista.

Resulta aleccionador asimilar su esquema de lo que era la «estructura de clase» de la «comunidad literaria» antes de la irrupción fulgurante del NP. Tenemos una clase elevada, constituida por los novelistas y, muy ocasionalmente, por algún poeta o comediógrafo (¿quién nos escamotea a los demás escritores de teatro, el autor o el traductor?), una clase media, que ocupan los críticos y ensayistas más autorizados y, en fin, una clase inferior formada por los periodistas. La historia que Wolfe nos refiere es tan heroica como conmovedora. Un incierto futuro se cocía para aquellos escritores que perseguían a la diosa novela, «un fenómeno psicológico» que rebasaba con mucho el papel de «simple forma literaria», presos los pobres de

---

(1) Tom Wolfe: *El nuevo periodismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1976. El volumen incluye una antología con textos de Rex Reed, Terry Southern, Norman Mailer, Nicholas Tomalin, Barbara L. Goldsmith, Joe McGinnis, Robert Christgau, John Gregory Dunne y del propio Wolfe.

(2) Véase su celebérrimo poema «A Supermarket in California», en *Penguin Modern Poets 5*, Harmondsworth, 1963.

una «fiebre cerebral». No tenemos por qué dudar del cuadro de Wolfe. Pero lo fascinante es que el motor histórico correspondía a los autores del NP: «No soñaron jamás la ironía que se aproximaba. Ni por un momento adivinaron que la tarea que llevarían a cabo en los próximos diez años, como periodistas, iba a destronar a la novela como máximo exponente literario.»

Los méritos del NP frente a la literatura precedente son contundentes y de todo género: «¡Bien! ¡Muy bien! ¡Decid lo que queráis! Ahí estaba, un relato breve, completo con su simbolismo y todo, y encima sacado de la vida misma, como suele decirse, sobre algo que ha ocurrido hoy, y que se puede comprar en el quiosco a las once de esta noche por diez centavos...» Tras tan entusiasmado *eureka*, la frivolidad de la argumentación comienza a divertir sin convencernos. Contemplemos lo que, según Wolfe, es una de las virtudes artísticas y literarias del NP: el cambio en los puntos de vista. Ello le da opción a confesarnos sin ningún pudor que «yo era democrático acerca de eso, de veras que lo era». Lo suyo era «una cuestión de personalidad, energía, empuje, brillantez...». Y un continuo descubrir mediterráneos, me temo.

¿Cuáles son los rasgos esenciales de este NP? En oposición al periodismo anterior, la forma de recoger materiales es mucho más ambiciosa e intensa, lo cual posibilita un acceso más total a los personajes y asuntos a tratar. Pero Wolfe también menciona un uso exhaustivo y desacostumbrado de los signos de puntuación: abundancia de signos de exclamación, cursivas, guiones, puntos suspensivos ubicados en mitad de la frase. Mas ello no basta para explicar la importancia de su innovación. La característica central es la aplicación al periodismo, se supone que por vez primera, de ciertos recursos literarios. Los Nuevos Periodistas, agudos e improvisadores aprendices del realismo de Fielding, Smollet, Balzac, Dickens y Gogol, ponen en práctica cuatro procedimientos fundamentales: la construcción escena por escena, opuesta a la mera narración histórica; la captación del lector por medio del diálogo, antes que a través de la descripción; el llamado «punto de vista en tercera persona», esto es, «la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular», y, finalmente, «la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa», etcétera, en orden a iluminar el *status de vida* de las personas.

Wolfe se preocupa, enfrascado como está en demostrar la superioridad del NP frente a «la novela», de definir a ésta como más le conviene. Para él sólo parece existir la crónica realista. Y como

«no existe el novelista que será recordado como el novelista que captó el espíritu de los años sesenta en Norteamérica (...) en el mismo sentido que Thackeray fue el cronista de Londres de 1840 y Balzac el cronista de París y de Francia entera», ahí está el NP para llenar urgentemente el vacío. Parece increíble que Wolfe no logre distinguir entre ese ente complejo llamado novela y una de sus funciones históricas.

Nuestro autor llega incluso a observar paralelismos históricos que han de dignificar, si bien con escaso rigor, aún más las huestes del NP. Al igual que *la novela* «era un género considerado como clase baja» antes de 1850, así el periodismo, actual astro rey de las letras, hubo de soportar incomprensión y poca estima hasta la década de los sesenta (para un europeo no deja de ser chocante la velocidad a que se escribe la historia en Norteamérica). Es entonces cuando aparecen estos «bárbaros glotones» para quienes «sólo existe con relación a la técnica la ley del proscrito: arrebatar, usar, improvisar». *¿Para qué tanto aspaviento, sólo para limitarse a recoger lo que la* tradición literaria (que incluye también, y Wolfe parece no haberse enterado, al dadaísmo iconoclasta y puro) ofrece pacífica y de buena gana? El grito de Wolfe y Cía., asimilada la «tradición de la ruptura» (Octavio Paz), resulta a todas luces aparatoso y a destiempo.

Mas éste no se arredra en sus embates teóricos, algunos tan peregrinos como el siguiente: «Mi argumento es que el genio de todo escritor (...) se verá gravemente coartado si no puede dominar, o si abandona, las técnicas del realismo.» Su concepto de realismo no puede ser más pedestre, por otro lado, pues arranca de la fe en el progreso del arte, tal si éste fuera una rama más del poderío norteamericano: «Para los escritores renunciar a esta fuerza única en pos de una categoría más sofisticada de ficción... es como si un ingeniero tratara de desarrollar una tecnología mecánica más sofisticada empezando por descartar el principio de la electricidad.» No nos extrañemos, pues: «La obra realizada en periodismo en los últimos diez años supera fácilmente a la obra realizada en ficción.» ¿En qué?, preguntamos, ¿en su adscripción al dogma realista levantado por Wolfe? Páginas adelante, Wolfe nos confirma su enfoque, tan apropiado a lo que cabría denominar una economía literaria de mercado basada en la *competición.* Como se ve compelido a admitir que hay escritores como Borges y García Márquez (son ejemplos suyos), que «han descendido» a «esas formas más puras y elementales de contar historias» y «de las que nació la propia literatura», tal añade con agudeza, no se demora en ilustrarnos tajante: «La fábula nunca fue capaz de *competir* (subrayado mío) con la fuerza de la historia rea-

lista impresa, ni lo es ahora. Al renunciar a los procedimientos del realismo (...) el Neo-Fabulista se vuelve como el ingeniero que decide prescindir de la electricidad porque ya "está inventada"».

Deliberadamente he dejado al lector casi a solas con una plétora de citas tendente a mostrar un manojo de ideas confuso y significativo. Ligereza tan agresivamente deportiva sólo parece posible en una civilización que desconoce las fronteras entre el arte y la publicidad, entre el éxito comercial y la vigencia estética, entre los saltos de la revolución y los contoneos de la moda. Las novedades que el NP nos trae tienen escasa relevancia literaria, por mucho que éste se escude tras los nombres de Norman Mailer y Truman Capote, o la cantidad de libros adaptados al cine; pero no merecen la acritud o el debate. Sus productos son textos amenos, entretenidos, con envase perdido. Lo mismo hemos de decir de este ensayo de Wolfe. No me resuelvo a dejar de citar unas líneas que, en puridad, resumen la esterilidad de todo lo antedicho. Es Wolfe quien, al final de su trabajo, admite: «Lo único que pretendía decir al empezar era que el Nuevo Periodismo no puede ser ignorado por más tiempo en un sentido artístico. Del resto me retracto... Al diablo con eso... Dejemos que el caos reine... Más alta la música, más vino... Al diablo con las categorías... El travesaño superior es del primero que se agarre a él. Todas las viejas tradiciones han quedado exhaustas, y ninguna nueva se ha afirmado todavía. ¡Se anulan todas las apuestas! ¡desaparecen las desigualdades! ¡el baile está abierto a todos! (...)». Son los coletazos de la ambición indefensa.—*BERND DIETZ (Cercado del Pino, 29. El Sauzal. TENERIFE).*

TRES NOTAS BIBLIOGRAFICAS

JOSE LUIS GUARNER: *Conocer Visconti y su obra,* Editorial Dopesa, Barcelona.

La acreditada y discutida colección catalana, que a lo largo de los dos últimos años ha dado a conocer tantos valiosos esquemas bibliográficos universales, nos presenta esta vez un volumen consagrado a exaltar la memoria del desaparecido director cinematográfico Luchino Visconti.

Sobradas razones venían exigiendo, sobre todo en nuestro idioma, un estudio indagatorio y total sobre esta personalidad tan rele-

vante del séptimo arte. Sobre todo si tenemos en cuenta que el magnífico realizador italiano fallecido en 1976 fue uno de los líderes más auténticos de la escuela neorrealista, ese importante y temerario movimiento que, en los primeros años de la década del cuarenta, se atreviera a desafiar a los manes del dirigismo fascista, echando por tierra la engañosa imagen de un país rebosante de salud y protagonista de las más increíbles epopeyas de la heroicidad al uso.

Visconti perteneció a una pléyade de hombres inteligentes e insobornables, empeñados en dignificar el visor directriz, para narrar, a través del celuloide, historias auténticas, por más que en su fondo estuviesen estremecidas por el dolor y salpicadas por las degradaciones humanas.

Los neorrealistas fueron en su mayoría jóvenes acuciosos, cuyas ideas renovadoras se caracterizaron por el terminante rechazo de todo lo sofisticado y artificioso. Dicho de otra manera, intentaron plasmar —y lo lograron— sólo aquello que deriva de la sustentación de la verdad al desnudo. «Esa que exalta sin tapujos las grandezas y miserias de la realidad nacional y —como lo consignara alguna vez un gran teórico— "prescindiendo para ello de cualquier esquema rígido e ideológico".»

Visconti, nacido en Milán en 1906, iniciado tempranamente en los condominios del teatro, sueña a la vez con la magia incomparable del mundo de la pantalla grande, y debe trasplantarse a Francia para efectuar, dentro del nuevo campo de acción, un aprendizaje serio y respetable, lo que afortunadamente consigue consolidar en los estudios parisienses, nada menos que al lado de Jean Renoir.

En 1942, Visconti rodará en Italia su primera película. Se trata de *Obsesión,* tal vez el jalón más firme y prometedor dentro de la ensayística del joven estilo.

Y así «el incomparable», como gustaban llamarle sus seguidores más empecinados, se convierte súbitamente en uno de los artífices que mejor abren el fuego, en los anales de este fecundo proceso de renovación estética. El será, a su vez —luego de consolidar una serie de numerosos y seguros éxitos—, quien deba cerrar este ciclo triunfal y distinto, al cual, como es sabido, se habían adherido y universalizado, otros seis o siete nombres famosos. Y esta culminación corresponde al inolvidable filme *La tierra tiembla,* realizado en 1948.

Para José Luis Guarner —su fervoroso biógrafo— «este Visconti polifacético, que sobresalió sin retaceos como conductor de cualquier tipo de espectáculos y a la vez como singular escenógrafo, no dejó nunca de pertenecer a las élites internacionales privilegiadas».

«Fue —subraya— un director que traspasa los límites del entretenimiento dominical, porque la Cultura, con C mayúscula, tiene una particular importancia en su obra, donde —a lo largo de treinta y cinco años— se simultanean el cine, el teatro y la ópera: Verga, Bruckner, Dostoievski, Lampedusa, Verdi, Franck, Camus, Mann, Mahler, Cocteau, Anouilh, Shakespeare, Miller, Goldoni, Eurípides, Checov, Mózart, Gide, Chopín, Guck, entre muchos otros que han inspirado su labor creativa.»

Conocer Visconti y su obra es uno de esos ensayos llamados a cumplir una constructiva finalidad didáctica, y, por lo tanto, digno de ser señalado con la mejor mención dentro del catálogo de esa serie barcelonesa, la cual, aunque posea un título controvertido para los acérrimos defensores de la pureza idiomática, a veces nos brinda, como en el caso que nos ocupa, una guía de conocimientos lograda y necesaria.—*A. F.*

La nueva literatura colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

La actual literatura colombiana se ha prestigiado en los últimos años, gracias al aporte de unos pocos nombres mayores y al entusiasmo de muchas, muchísimas promesas juveniles en agraz.

El conocido poeta y crítico bogotano J. G. Cobo Borda, tal como lo hiciera hace dos años, al producir su *Obra en marcha 1*, parece otra vez insobornablemente dispuesto a extender un cheque en blanco, para respaldar el futuro de estos cuarenta y tres prosistas y poetas pertenecientes a las últimas promociones de su país, muchos de los cuales, gracias a tan generosa actitud, reciben, a través de la obra que nos ocupa, el agua lustral del inesperado bautismo, en los anales de la letra impresa.

Obra en marcha 2, según se expresa en su presentación, «amplía al máximo el experimento iniciado en la primera entrega de esta serie y radicaliza su perspectiva, acogiendo a un mayor número de textos inéditos de los nuevos escritores. Se prosigue un debate gracias al cual es factible replantear el sentido de una literatura cuestionada, tanto por una (falsa) tradición como por una (pretendida) vanguardia. Estos textos van mucho más allá, convirtiendo tales opciones en algo completamente anacrónico».

Quienes figuran en el nomenclador del presente volumen, que alcanza nada menos que 600 apretadas páginas, no tienen entre sí otro

nexo de identificación que sus propias edades, las cuales frisan actualmente los treinta años.

Los jóvenes aquí congregados —muy especialmente los cultores de la prosa— pretenden hacer coincidir sus experiencias estéticas con la dura realidad circundante: las inesperadas transformaciones políticas, las variantes de la penetración imperialista, las consecuencias del bandidaje, el flujo y el reflujo de la violencia, patentizan con reiterada frecuencia la temática favorita de sus creaciones.

Los poetas, en cambio, si bien es cierto que no rehúyen la gravitación de asuntos anteriores y lo que pueden extraer de ellos, edifican sus aportaciones mediante el sustentamiento de una argamasa verbal más atemperada, en la cual el surrealismo, lo coloquialmente metafísico y hasta ciertos toques de risueña fantasía, disminuyen el acre sabor de aquellas propuestas, y donde se evidencia todavía el influjo tutelar de ciertos nombres universales y señeros.

Oscar Collazos, Juan Manuel Roca, Miguel Méndez Camacho, Germán Espinosa, Martha Confield, Fernando Cruz Kronfly, Alvaro Miranda, Manuel Moreno, Camilo Delgado, Benhur Sánchez Suárez, José Luis Díaz Granados, Jaime Echeverri, Jorge Eliécer Pardo, Jairo Mercado, Policarpo Varón, María Mercedes Carranza, Umberto Valverde, Daniel Winograd, Daniel Bonells, Edgar Plata, William Agudelo, Guillermo Alberto Arévalo, Humberto Tafur Charry, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Carlos Orlando Pardo, Carmiña Navia Velasco, Julio Mercado Benítez, Alvaro Burgos Palacios, Sebastián Romero, Humberto Rodríguez Espinosa, Rafael H. Moreno Durán, Raúl Henao, Eligio García, Anabel Torres, Carlos José Reyes, Luis Aguilera, Andrés Caicedo, Amparo Villamizar, Jaime Espinel, Harol Alvarado Tenorio, Alberto Sierra, Alberto Aguirre González y Luis Darío Bernal Pinilla son los constituyentes de esta variada y entusiasta constelación, que seguramente pronto habrá de escindirse, para que los miembros que la configuran adquieran más tarde la autonomía necesaria y brillen con esa luz propia que comienza a reclamar sus merecimientos, desde allá, del entusiasta firmamento literario de su propio país.

Por muchas razones, pensamos que esta *Obra en marcha 2* puede poseer una dimensión profética y reveladora; pero habrá que esperar, por supuesto, lo que sedimenten los años y lo que consoliden de trascendente —si es que aciertan conseguirlo— estos flamantes exponentes de la novísima escritura sudamericana.—*A. F.*

JOSE FRANCISCO IVARS: *Conocer Bertrand Russell y su obra*, Editorial Dopesa 2, Barcelona.

Inventariar la vida y la obra de Bertrand Russell constituye, por cierto, una iniciativa fascinante, pero difícil. No sólo porque se trata de poner en claro los rasgos preponderantes de uno de los exponentes más notables del cientificismo rebelde de nuestro siglo, sino por la personalidad fuerte y polifacética del mismo —filósofo, matemático, educador, etc.—, la cual, de alguna manera, desequilibra el juicio del comentarista más avezado, obligándole a inclinarse parcialmente por la dimensión de su preferencia.

José Francisco Ivars, haciendo gala del celo expositivo puesto de manifiesto en trabajos anteriores, ha delineado un sintético pero sustancioso manual de conocimiento, un diseño de meritorios quilates, donde la egregia figura del premio Nobel inglés logra la plenitud de su consistencia.

Manifiestamente platónico en su mocedad, acérrimo defensor del análisis lógico en la etapa intermedia e inclinado hacia lo agnóstico en los años de su combativa madurez, el itinerario marcado por el pensamiento cambiante de Russell, nos propone, sin perjuicio de aquello y como es bien sabido, otras gradaciones que en su tiempo llamaron la atención, tanto por lo espectaculares cuanto por lo contradictorias.

España, que Russell conoció y aprendió a estimar en la época de sus primeros triunfos universales, puede jactarse de ser uno de los países donde sus aportes literarios fueron mejor apreciados. Aquí no sólo se editaron sus obras completas, exhaustivamente comentadas, sino que se le dedicaron números monográficos en publicaciones especializadas; se dieron a conocer sobre él estudios bien completos, como los de Sacristán y Muguerza, primero, y más recientemente los de Freinberg y Kasrils, sin olvidarnos, por supuesto, de aquellos otros más lejanos de Ayer, Wood, Lewis, etc.

En medio de tan ponderable abundancia indagatoria y de tanta erudición impecable, apresar con justeza y singularidad la imagen *russelliana* podría parecer, como puede deducirse, una realización harto temeraria.

Sin embargo, el resultado del volumen que comentamos, es de todas maneras eficiente. Esgrimiendo una sincera modestia intelectual, Ivars justifica su tarea «como la simple oportunidad de divulgar en breves trazos aspectos de la idiosincrasia de Russell, pensando en el lector común, en el público preuniversitario o sencillamente interesado para quienes ese nombre apenas dice, lamentablemente, nada.

Comienza el breviario con una minuciosa y ajustada cronología, para situarnos luego en el ámbito temporal y familiar del controvertido maestro de Cambridge, y verdaderamente lo hace con una lucidez indiscutible, como si fuese un permanente testigo ocular, empeñado en dilucidar, paso a paso, las circunstancias que le preocupa poner de relieve.

Pero Ivars no se limita únicamente a eso. Antes bien se esfuerza por explicar, de la mejor manera posible, aquellas situaciones límites que a veces aparecen en los momentos cruciales de la biografía, como para contraponerse a la imagen vigente del gran pensador, cuyos cambiantes pareceres ideológicos traspasan muchas veces el borde de lo insólito.

Con respecto a estas bruscas variantes del razonamiento, Ivars, por ejemplo, nos dice:

> Las desafortunadas vicisitudes de su pacifismo —tal vez demasiado abstracto, pero sin duda valiente— provocaron el vacío de su entorno. Los arrebatos libertarios en los Estados Unidos le llevaron a conocer en propia carne la verdadera cara del puritanismo represivo. Su terror apocalíptico por el inminente fin del mundo que traería una tercera guerra mundial, le llevó a justificar el empleo de la bomba de hidrógeno, para ser más tarde el promotor de su prohibición sin matices, por lesa humanidad.

Bertrand Russell transitó por una existencia larga y fecunda, la cual se prolonga por espacio de casi un siglo. Y tal vez la experiencia que de ella emanaba le dio la racional suficiencia para levantar y destruir fácilmente las convicciones ideológicas más extrañas, como si a cada momento quisiera remarcar ante la humanidad ese viejo axioma que afirma: «Renovarse es vivir». Pero renovarse y vivir buscando con la plenitud de su convencimiento algo útil para perfeccionar el rumbo de la humanidad amenazada.

Esto se desprende, tramo a tramo, de la monografía emotiva y fervorosa que ha confeccionado José Francisco Ivars, la cual, por muchas de las señalaciones que hemos expuesto, se nos ocurre digna de la mejor atención. *ARIEL FERRARO (Alfonso XIII, 19, 1.º B. MADRID-18).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ALDO R. FORES: *La poesía de Agustín Acosta. Poeta Nacional de Cuba,* Ediciones Universal, Miami, EE.UU.

Las doscientas y tantas páginas de este estudio sobre la obra de Agustín Acosta permiten fijar con claridad y precisión la personalidad y los aportes de este representante tardío del modernismo en Latinoamérica. El que digamos *tardío* no es sino para recordar la no poca polémica que ha existido en torno a este movimiento en relación con su aparición en Cuba. Los hay incluso que han llegado a decir que en Cuba no existió.

El trabajo del profesor Aldo Forés no solamente es un documentado estudio en torno a la obra del poeta cubano, sino que profundiza en la realidad del movimiento poético, aportando una serie de datos y antecedentes de un indudable valor para el perfecto conocimiento de la proyección que éste tuvo en la conformación de la expresión poética, no ya dentro del limitado contexto de la poesía cubana, sino en la poesía latinoamericana como totalidad.

El estudio se encuentra dividido en cuatro capítulos, cuyos títulos nos permitirán el planteamiento que ha regido esta obra: I, *Notas biográficas de Agustín Acosta;* II, *La obra poética de Agustín Acosta. Acosta ante la crítica;* III, *Situación literaria de Agustín Acosta en la literatura hispanoamericana:* El Modernismo hispanoamericano; visión actual de la crítica; el Modernismo en Cuba; Agustín Acosta y el Modernismo; IV, *Análisis temático.*

Es necesario poner de manifiesto el gran interés que tiene el tercer capítulo de este estudio, como también el que se refiere al análisis temático. En este último podemos encontrar una relación acabada de los aportes de Agustín Acosta a la poesía de su país y del continente.—*G. P.*

CLARIBEL ALEGRIA: *El Detén,* Palabra Menor, Editorial Lumen, Barcelona.

La escritora uruguaya Cristina Peri Rossi nos dice algunas cosas de la autora de este libro, de ella y de sus valores narrativos: «En su narrativa los diálogos coloquiales están llenos de fuerza y expresividad, pues recoge las imágenes y los giros de la fantasía popular». No es gratuito que citemos lo dicho por Cristina Peri Rossi sobre la escritora nicaragüense. Pocas veces uno se siente identificado con lo

dicho en las presentaciones o prólogos, pero en esta ocasión debemos reconocer que lo dicho es una realidad literaria palpable.

Podríamos decir muchas cosas sobre este libro. Su mundo es un mundo donde la fantasía trasciende su propio juego entre lo real y lo irreal. En este corto, o breve relato, nos sumimos en una serie de vivencias realizadas con unos materiales narrativos manejados con auténtico dominio. La atmósfera poética es una constante que dinamiza el hecho de narrar, abriendo los cauces de la realidad.

Pocas veces nos hallamos ante un libro como *El detén,* de Claribel Alegría, tan apretado de logros expresivos, en el cual hay una posibilidad de imantación que nos hace seguir el curso de los acontecimientos hasta sus últimas páginas, sin apenas darnos cuenta de que estamos siendo absorbidos por una identificación sabiamente manejada. Un libro que se halla regido por «una sabia estructura del relato».—*G. P.*

JUAN CARLOS GOMEZ: *El espejo y la puerta,* Ediciones Solar, Washington-Buenos Aires.

En el corto tiempo que lleva de existencia Ediciones Solar ya nos ha dado una serie de títulos, correspondientes a otros tantos poetas de diferentes partes de América. Habrá que recordar que esta pequeña colección poética nació como una necesidad imperiosa de editar la obra de poetas enfrentados a la imposibilidad de publicar que deben padecer los que no han logrado conmover la desidia ni el mercantilismo de los editores. Esto fue la dinámica que movió el nacimiento de Solar; ahora en la lista de los poetas que en ella han publicado sus libros ya se hallan nombres de varios consagrados.

El espejo y la puerta es un conjunto de poemas del poeta argentino Juan Carlos Gómez, nacido en 1935. Juan Carlos Gómez no ha cultivado solamente la poesía, es también un conocido pintor y cineasta que reside en los Estados Unidos. En su poesía se halla, incorporada a la expresión poética, una serie de elementos que provienen de su variedad de experiencias. En su poesía se encuentran la forma de ver y transmutar la imagen visual hasta convertirla en un medio de comunicación estrictamente poético.

Los versos de Juan Carlos Gómez tienen, como hemos dicho antes, la fuerza expresiva de la visión que golpea nuestra sensibilidad desde muchos ángulos convergentes hacia nuestra actitud de lector. De este hacer de la imágen un medio de transmisión poética no está ignorante el autor de *El espejo y la puerta* cuando en uno de sus versos

nos dice: «Vivo habitado por ferocidades divinas / fabricando mi imagen en la sala / burda de la noche, prisión de mi mar.»—*G. P.*

ELOY SANCHEZ ROSILLO: *Maneras de estar solo*, Adonais, Ediciones Rialp, S. A., Madrid.

Maneras de estar solo fue la revelación de otro poeta dentro del panorama de la actual poesía española, Eloy Sánchez Rosillo, con el cual obtuvo, su libro, el Premio Adonais 1977. De esta forma una nueva aportación a la poesía se hacía a través de un certamen que ha sido como el barómetro que ha marcado en gran parte la realidad poética española. No es gratuito que todos los poetas, con tan poquísimas excepciones que no cuentan, en un momento de su hacer poético, hayan obtenido este premio o lo hayan codiciado.

La poesía de Eloy Sánchez Rosillo es reveladora de una forma de sentir y palpar la vida, no es su verbo gradilocuente, sino más bien mesurado y en esto radica su valor de comunicación. Existen momentos en que su verso nos recuerda el clima de hondura que se respira en algunos poetas chinos. «Ahora la luna brilla en el centro del cielo / y su plena mirada contempla con amor / la juventud del hombre y su quimera.»

Eloy Sánchez Rosillo nació en Murcia el año 1948, donde cursó sus estudios, licenciándose en Filología Románica. En la actualidad ejerce como profesor en el Departamento de Literatura Española de la Universidad murciana.

Hasta este su primer libro, el autor de *Maneras de estar solo* era poco conocido de los corrillos, de aquí que su libro no deja de constituir una sorpresa de indudable valor. Se podrá decir que existen algunas vacilaciones, pero ellas no alteran la consistencia de su mundo poético.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Conversaciones con José Revueltas*, Universidad veracruzana, Cuadernos de textos críticos, Centros de Investigaciones Lingüística-Literaria, México.

Son decidoras las palabras con que el director de la colección Cuadernos de Textos Críticos, Jorge Ruffinelli, abre el presente volumen. «Mejor que un conjunto de ensayos críticos, estas entrevistas con José Revueltas pueden mostrarnos su *presencia* en la cultura mexicana —y latinoamericana—, y la vigencia de su pensamiento vivo

polémico siempre, despierto y atento a las contradicciones estéticas e ideológicas del mundo entorno y de su propio universo personal.» El volumen se encuentra constituido por trece entrevistas con el escritor mexicano. En estas trece entrevistas podemos seguir el pensamiento estético de José Revueltas en todas sus facetas.

De más estará señalar la importancia que se desprende de este conjunto de conversaciones para la perfecta valoración del pensamiento latinoamericano, encarado por uno de sus intelectuales más significativos. Por su propio compromiso estético el pensamiento de José Revueltas involucra todo un proceso de las letras del continente; su obra ha constituido una piedra de toque a la que han recurrido una parte importante de las jóvenes generaciones poéticas del mundo latinoamericano.

Las entrevistas han sido realizadas por Gustavo Sainz, Elena Poniatowska, Ignacio Hernández, Seminario del CILL, Adolfo Ortega, Ignacio Solares, Mercedes Padres, Margarita García Flores, Josefina Tejera, Norma Castro, Mario Schneider, Rosa Castro, Díaz Ruanova, y cuenta con una completa bibliografía sobre Revueltas, realizada por Marilyn R. Frankenthaler.—*G. P.*

FRANCISCA PERUJO: *Pasar las líneas*, Editorial Joaquín Mortiz, Nueva narrativa hispánica, México.

Un libro escrito en forma de diario, una historia de amor narrada con soltura, con agilidad de lenguaje y una tremenda fuerza en la observación de los hechos humanos. La protagonista es Ana y lo narrado su diario, en el cual se suceden diferentes niveles que contribuyen a darnos una visión total, en que se anotan las emociones y sentimientos del personaje-narrador.

Las cosas y los hechos están descritos con un lenguaje directo, casi un lenguaje coloquial con el que se rehace la realidad para convertirla en acontecer narrativo. «La tensión moral que recorre el relato trasciende la historia individual. Detrás y alrededor de los personajes —unidos idealmente por orígenes comunes, la guerra de España y la resistencia italiana— están las descripciones de ambientes, del mundo de que parten, de la vida pasada.»

Este libro nos hunde en una historia de amor, cargada de vivencias, los personajes se transforman en referencias a totalidades mucho más amplias que los aconteceres relatados. El personaje masculino, Bruno, asume en el relato una dimensión que le convierte en prototipo del objeto amado, pero que a la vez se trasciende y se multiplica.

El origen de esta escritora es directamente hispano, nació en Santander, España, en 1934. En 1939 su familia se exilió en México. Desde 1964 se halla radicada en Italia. Fuera de su obra narrativa se halla su labor como traductora e investigadora de la literatura. Su trabajo más reciente es la traducción de Pedro Páramo al italiano.—*G. P.*

ALBERTO DALLAL: *Efectos, rastros, definiciones,* Ediciones Arte y Libro, México, D. F.

Alberto Dallal es un escritor con una multifacética capacidad de búsqueda expresiva. En su biografía podemos observar la variedad de su obra que se inicia con una obra de teatro, *El hombre debajo del agua,* 1962; *Siete piezas para la escena,* 1970; a lo que siguen el cuento, la novela: *Gémines,* 1974 (cuento); *El poder de la urraca; Las ínsulas extrañas,* 1970; *Mocambo,* 1976. También ha cultivado el ensayo, con títulos como *Discurso de la danza,* 1969; *El amor por las ciudades,* 1972; *Gozosa revolución,* 1973; *La danza moderna,* 1975.

En *Efectos, rastros, definiciones,* nos encontramos con una serie de textos cortos, cargados de sugerencias, en la que todo es cuestionado, desde una óptica de la cual no se excluye el humor, sino por el contrario, Alberto Dallal hace un uso del humor que le permite adentrarse en una serie de definiciones sobre el mundo contemporáneo.

En una lectura de estos textos no escapa al lector el hecho de que existen referencias a situaciones totalizadoras y a libros enteros. Lo que hace el autor en este libro es, por una especie de juego y ejercicio, adentrarnos en una realidad. Porque debemos reconocer que en estos chispazos existen los condicionantes inequívocos de una búsqueda real, de una explicación de muchos fenómenos que son característicos de nuestro tiempo y nuestro entorno.

Un libro en el cual lo lúdico es sólo la forma que permite un adentrarse en la expresión, que sugiere y se dispara hacia los más insospechados ángulos.—*G. P.*

GERMAN ARCINIEGAS: *Galileo mira a América,* Pliegos de Cordel, Instituto Español de Cultura, Roma, 1977.

En la presentación se nos dice que para clausurar el curso 1975-1976 del Instituto Español de Cultura de Roma se recurrió al escritor

colombiano Germán Arciniegas. Ante la talla intelectual de Germán Arciniegas, con una basta labor intelectual de prestigio internacional, no cabe sino felicitarnos de la elección por parte de los encargados de la dirección del mencionado Instituto.

Lo que tenemos ante nosotros es la edición de ese trabajo, hermosamente editado, y en el cual el profesor Arciniegas, partiendo de un supuesto viaje de Galileo a América, nos va mostrando una serie de hechos vertebrales comprendidos dentro del Descubrimiento.

Inicia su trabajo Germán Arciniegas con un repaso de las ciencias en la época de Colón, diciéndonos en una de sus partes «Lo que Colón anunciaba no era ni un viejo ni un nuevo mundo: era *otro mundo.* Los pájaros, los peces, los árboles, las flores, las frutas, las yerbas... eran distintas de cuanto hay en Europa. Describía una isla donde se cruzaban en el mismo día todas las estaciones. La primavera de España se veía en el mes de noviembre en las Antillas (...). Bastó leer esto para que los naturalistas sorprendieran un cambio en el mundo.»

En este imaginario mirar de Galileo a América, escrito con una profunda belleza idiomática, nos reencontramos con la visión de un escritor de la importancia de Germán Arciniegas. Un libro hermoso en todos sus aspectos.—*G. P.*

J. BUTT: *Writers & Politics in Modern Spain,* Hodder and Stoughton, Londres, 1978.

Ante la proximidad de los hechos históricos siempre existen algunos hechos que luego, en el futuro, deben ser revisados. En este estudio del profesor Butt es estudiado un período que casi podríamos definir como inmediato dentro de la literatura española, el que va desde el año 1936 al año 1960.

En este trabajo el profesor Butt nos muestra desde su punto de vista cómo el desarrollo de las ideas ha sido afectado por los condicionantes políticos que los escritores españoles debieron experimentar durante estos años. El libro es un estudio destinado a un público lector, que no se encuentre totalmente enterado de las circunstancias en que los escritores españoles han debido hacer su obra creadora. Esto no quiere decir que el enterado del tema no halle unos puntos de vista interesantes de ser incorporados como material de conocimiento y de contrastes en cuanto a la forma de ser encarados.

La idea que ha movido la búsqueda del profesor Butt es intentar un examen general de la idea de compromiso político durante el período estudiado, por los escritores, o por algunos escritores españoles. Esto como es lógico de suponer hace que el trabajo se ciña en forma muy precisa a aquellos escritores y sus obras más representativas en cuanto a sus planteamientos políticos frente al antiguo régimen español, haciendo especial mención del llamado realismo socialista.

El trabajo, como hemos dicho, tiene una serie de alcances que lo hacen digno de consulta dentro de los estudios que se han hecho sobre este período de la actual literatura española.—*G. P.*

RAOUL GARCIA IGLESIAS: *Horizonte*, Ediciones Solar, Washington-Buenos Aires.

Es este volumen de poemas otra publicación de Ediciones Solar, a cuyo nacimiento y propósitos hemos hecho mención, y que dirigen en Estados Unidos de América, Juana Rosa Pita y David Lagmanovich. Dos poetas que han sabido abrir curso a la poesía con el solo esfuerzo del entusiasmo y la dedicación.

Horizonte es la muestra de una poesía directa, en el mejor sentido de la palabra, sin el juego fácil de la imagen estructurada o sostenida por la emocionalidad como único valor de cambio con el lector. No, en estos versos existe la dureza y al mismo tiempo la ternura por los hechos que le son al hombre la razón de su experiencia, no hay concesiones a la forma de decir, sino una lealtad con el hecho expresado. «Los perros pululaban en silencio y misterio, / misterio de un silencio de rutas y avatares. / Llevaban sus ladridos como un dolor secreto / gruñéndole a las hambres con famélico embuste. / Seguían itinerarios de fatiga y costumbre / hociqueando obstinados las horas y los días.

Raoul García Iglesias nació en Cuba y, entre otras actividades literarias, ha publicado ensayos, entre los que se cuenta *Biografía de Joaquín Albarrán*, 1972. También ha cultivado el relato, *Chirrinero*, 1975. En la actualidad tiene en preparación *Biografías de unos desconocidos* y *Tizne*, dos novelas.

Horizonte es un conjunto de poemas que por primera vez aparecen publicados en forma de libro, no obstante la dedicación que García Iglesias ha tributado a la poesía.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, MADRID-16).*

EN POCAS LINEAS

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA: *Pompón*, Ed. Lumen, colección «Palabra Menor», Barcelona, 58 pp.

Pompón es una suerte de *Principito* triste *(su interior lo ocupa una gran espina de amargura)*, lo cual no le impide vivir en una continua sorpresa ante el mundo. Es capaz de meterse en cualquier parte, de asumir —como Proteo— diversas formas, de no preocuparse por convenciones o cosas que a la mayoría angustian o sencillamente interesan. *Cuando se torna invisible puede desprenderse de su cuerpo como de un impermeable. La espina despide una luz que atemoriza a quienes la ven. / Durante algún tiempo se traslada de noche y en la oscuridad le confunden con un fuego fatuo. / El cuerpo se deja arrastrar a un rincón por el viento, se encarama por la pared y logra entrar a sitios prohibidos. O simplemente duerme sobre el suelo, insensible a los pisotones de los transeúntes.*

Pompón es una metáfora, un símbolo; puede ser —es— un poeta, cualquier poeta, que vive a contrapelo de la realidad y tiene la virtud de poder ver el otro lado de las cosas y atravesar el espejo de Alicia, y que encuentra dibujos maravillosos allí donde el resto advierte sólo manchas de humedad. *Pompón pasa la mano por el aire como si temiera tropezar con seres invisibles. Cierra los ojos y recorre desvanes y pasillos. Encuentra monedas inmateriales, plantas que son menos que sombras, caminos que no ha pisado nadie aún. Encuentra la almendra gigante y en ella, acurrucada a modo de animalito que tuviera la forma de un cerebro, una mujer que le sonríe y se desvanece.*

Otras veces, *cuando Pompón está muy encolerizado, se encierra en una habitación y, sin que el otro pueda defenderse, asesina a su enemigo. Mientras la sangre se extiende por todas partes y se apresura a limpiarla, pero las manchas avanzan más que su habilidad para borrarlas y al mismo tiempo crece su desesperación. Sólo cuando se da cuenta de que su crimen es imaginario, las manchas desaparecen y la víctima, y él, agotado, se apoya sobre cualquier sitio y se queda dormido.*

La estructura del libro semeja a un juego en perpetuo movimiento que permite al lector (además de una lectura lineal) iniciarlo por cualquier página y continuar tanto hacia adelante como hacia atrás. Sin embargo, esta posibilidad no responde a incoherencia ni a que cada párrafo aparezca como una isla solitaria, desconectada del resto. Por el contrario, se trata de un todo perfectamente orgánico que, como burbujas en ebullición, se mueven y reaparecen facilitando en

cada salto una nueva perspectiva para juzgar a este pequeño libro, que tiene mucho de mágico y en cuyo interior —es seguro— más de un poeta habrá de sentirse identificado.—*H. S.*

JUAN OCTAVIO PRENZ: *Poetas contemporáneos de Yugoslavia*, Ed. Juan Mejía Baca, Lima, Perú, 1977, 243 pp.

Pocos países deben poder ostentar la variedad cultural, lingüística e histórica de Yugoslavia, federación socialista integrada por las repúblicas de Bosnia, Hercegovina, Croacia, Eslovenia, Macedonia, Montenegro y Serbia. Sus diversas tradiciones, las influencias que han debido soportar de acuerdo a las invasiones que atravesaron sus territorios y hasta la coexistencia de la escritura latina con la cirílica, le otorgan un carácter de rompecabezas social y literario. De ahí el mérito de la labor de Juan Octavio Prenz, narrador y profesor universitario argentino, que actualmente enseña en la Universidad de Belgrado.

Casi cuarenta autores componen la muestra, realizada con un criterio amplio, no sólo temático, sino estilístico, que incluye desde temas casi bucólicos hasta composiciones directamente comprometidas con la realidad cotidiana. Entre los elegidos —cada uno con un poema realmente representativo, al menos de indudable calidad— se destacan, en una lectura rápida, los nombres de Vasko Popa, Ciril Zlobec, Karolj Ac, Stevan Raikovic, Slavko Mihalic, Miodrag Pavlovic, Josip Pupacic, Gane Todorovski y Antun Soljan. Excelente el poema de Izet Sarcojlih «Escríbeme al domicilio verde del verano», que parece emparentado con la última —y mejor— poesía iberoamericana. El otro trabajo del mismo autor, «Tamara», posee un tono sostenido que hace pensar en la posibilidad de una gran obra, de acuerdo a las muestras elegidas por Prenz.

Las «Improvisaciones», de Kajetan Kovic, en torno a la función, valor y utilidad de las palabras, también dejan un recuerdo destacado debido a la rigurosidad con que han sido manejados conceptos ya conocidos, pero que —gracias a matices novedosos— adquieren un nuevo brillo.

En suma, un libro que merece ser leído porque descubre una parcela de la nueva poesía europea que es casi totalmente desconocida en el mundo de habla hispana.—*H. S.*

LEON SCHWARTZENBERG y PIERRE VIANSSON-PONTE: *Cambiar la muerte*, Ed. Granica editor, Barcelona, 1978, 298 pp.

Un cancerólogo y un periodista reunidos. El médico relata lo que ve, lo que siente, lo que vive cada día: la enfermedad, el sufrimiento, la muerte. Explica lo que es actualmente el cáncer, cómo lo entiende la medicina, lo que son para él las enfermedades y cómo y por qué el cáncer destruye y a veces mata. El periodista (editorialista de *Le Monde*) observa al médico y a las enfermedades, al dolor y al gran tránsito como podría hacerlo cada uno de nosotros: con reverencia y horror, con miedo y resignación. No dialogan, pero se expresan alternativamente, sin precauciones, sin reservas, sin concesiones.

El libro se articula así en torno a dieciséis historias verdaderas. Doce de ellas cuentan la muerte; la muerte de tres niños, la muerte de cuatro adolescentes, la muerte de cinco hombres y mujeres, el mayor de los cuales tenía cuarenta y cinco años. Las otras cuatro hablan de la supervivencia, si no de la curación.

El conjunto comporta un texto duro, ascético, sin concesiones, pero que tampoco incurre en exageraciones melodramáticas. No es necesario: la muerte está allí, clarísima, transparente, constante. Sin embargo, el volumen alcanza su objetivo de transformar la idea de la muerte, al menos de hacer pensar en el fin desde otra perspectiva.

El análisis del hombre enfermo, del papel del médico, del sufrimiento, de la necesidad de que aquel que va a morir conozca realmente su destino, así como del momento supremo de la muerte, estructuran un texto que va más allá de lo epidérmico o descriptivo, de lo doloroso y cotidiano, para transformarse en una indagación en profundidad sobre la esencia del ser y la fugacidad de la vida humana. A partir de esas premisas, Schwartzenberg y Viansson-Ponté configuran un libro despiadado, pero hondo, no apto para hipócritas ni timoratos.—*H. S.*

KALIDASA: *Meghaduta*, Edición preparada y traducida por F. Villar Liébana (Ed. Nacional), Madrid, 1978, 90 pp.

Kalidasa es el primer gran poeta de lengua sánscrita conocido. Huérfano desde muy niño, habría sido recogido por pastores. Después se pierde la pista hasta que de adulto se vio envuelto en una serie de intrigas palaciegas que le llevaron a consagrarse al servicio de la diosa Kali (su nombre significa «siervo de Kali»), quien le otorgó, según la leyenda, el don de la inteligencia y de la poesía, siendo

finalmente muerto a manos de una mujer que lo asesinó para cobrar en su lugar una recompensa prometida por el rey.

Los datos de su biografía tampoco son seguros respecto a las fechas entre las cuales vivió. Se sabe, sí, que no vivió antes del siglo II de nuestra era ni después de finales del siglo VI o principios del siguiente.

Descartando una serie de obras que le atribuye la tradición, pero que son apócrifas, Kalidasa es autor de tres poemas: *Maghaduta, Raghuvamsa* y *Kumarasamblava* y tres piezas dramáticas: *Sukuntala, Vikramorvasiya* y *Malavikagnimitra.*

«*Meghaduta* consta —escribe Villar Liébana en el prólogo— de ciento once estrofas de Kalidasa, más dieciocho apócrifas, aunque a veces una u otra de ellas han sido admitidas como auténticas por algunos editores.» El tema del poema, probablemente inspirado en un pasaje del *Ramayana,* trata de un *Yaksa,* especie de divinidad secundaria, que por haber cometido una falta es castigado por su señor a un año de destierro. Al comenzar el poema, el Yaksa lleva ya cumplida la mayor parte de la condena, y un día, a finales del verano, ve pasar una nube que anuncia la proximidad de la estación de las lluvias. Su esposa ha debido permanecer separada de él, en su palacio, en la ciudad de Alaka, residencia mítica de Kubera, de quien los Yaksas son servidores, y que estaría situada en la vertiente norte de la cordillera del Himalaya. Al contemplar la nube, el Yaksa queda sumido en meditación y se imagina que su esposa quedaría muy feliz recibiendo noticias suyas. Encarga entonces a la nube que transmita su mensaje de amor y consuelo, indicándole cuál será el trayecto más adecuado para realizar el viaje. Tras narrar las distintas etapas de ese recorrido, tal como se lo imagina el Yaksa, éste encarga su mensaje. Las estrofas apócrifas agregan que la esposa las recibe, que el Yaksa es perdonado y que la pareja no se separa más.

Mediante su trayecto imaginario, Kalidasa brinda una serie de datos sobre las costumbres campesinas, sobre sus propias ideas —que eran las de su tiempo— acerca de la mujer y el amor, y también narra la vida cotidiana en sus más mínimos detalles.

Varios versos están dedicados sólo a imaginar a la mujer amada, sumida en el dolor de la separación *(Enflaquecida, encogida y echada de costado en su lecho solitario, / parece el cuerpo de la luna cuando sólo presenta un delgado arco por encima del horizonte oriental.)*

Las numerosas y eruditas citas aclaran aspectos oscuros de una lectura naturalmente dificultosa para quien desconoce minucias de la historia india y permiten gozar de un texto que merece ser leído y releído. La versión directa del sánscrito logra un sostenido tono

poético que es otro de los méritos debidos a F. Villar Liébana, responsable de esta edición.—*H. S.*

MARIA MANENT: *La poesía irlandesa*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1978, 206 pp.

A pesar de que la edición trata de presentarse como reciente y se hace expresa referencia a que se trata de la primera; en realidad, un volumen idéntico apareció con el sello de José Janés, editor, en el año 1952, en Barcelona.

La recopilación incluye desde el ya mítico poema «El misterio», atribuido a Mergin, hermano de uno de los príncipes conquistadores de Irlanda, varios siglos antes de Cristo, hasta composiciones de principios de la corriente centuria. Lo cual hace lamentar que el lector carezca de una visión siquiera aproximada de la rica y combativa poesía forjada por el pueblo irlandés en las ocho décadas que corren desde 1900. Una ampliación podría mostrar no sólo poetas combativos, comprometidos con la causa de la libertad del Eire, sino también una serie de composiciones líricas de real importancia que se alejan por completo de la poesía inglesa contemporánea.

Uno de los sectores más atractivos de la antología lo constituye la poesía sencilla, despojada de adornos inútiles que escribieron los monjes y eremitas en los siglos IX y X. *Tengo en los bosques una choza. Nadie, / salvo Dios, la habrá visto. / A cada lado un fresno, detrás de los avellanos / y un gran árbol encima. / Es un hogar pequeño, pero no demasiado, / y abundan hacia allí los caminitos; / se oye en el alero el gorjeo de un pájaro / vestido como el mirlo,* describe uno de esos anónimos creadores.

En general, el resto de las composiciones son piezas laudatorias o lamentos elegíacos por el bien perdido. La queja ante lo irreparable de la muerte o los altibajos del destino son cantados en estas composiciones con palabra seca y rigurosa.

Como curiosidad puede agregarse que, según la tradición, los poetas irlandeses del medioevo vivían varios meses en angostas celdas, sumidos en una total oscuridad, lejos del bullicio, tratando de evitar toda contaminación con el exterior. De este modo componían mentalmente cada uno de sus versos, que pulían pacientemente; una vez concluido el poema se presentaban literalmente a la luz y al juicio crítico de los maestros. Muchas de las obras de esta antología fueron —es seguro— creadas mediante esta aséptica manera. El método, al parecer, producía resultados óptimos.—*H. S.*

TOMASSO LANDOLFI: *Acaso*, Ed. Albia Nova, Bilbao, 1978, 166 pp.

Nacido en Pico, Frosinone, en 1908, Tomasso Landolfi se inició en la literatura italiana con *Dialogo dei massimi sistemi*, elaborado dentro de una línea surrealista, para girar su objetivo hasta hoy, donde intenta acercarse al realismo. Admirador de Franz Kafka y de Edgar Allan Poe, es lamentable que esa benéfica influencia no se advierta en *Acaso*.

La colección de trece relatos, que constituyen el volumen, hace pensar que a veces el número puede ser realmente fatídico. Estructuradas en su mayoría como diálogos, las historias se hunden —tras pretensiones seudometafísicas— en irremisibles lugares comunes sobre la vida, la muerte y el transcurso del tiempo.

Más allá de los varios defectos de traducción, que tampoco ayudan a que el volumen se haga más digerible, la prosa de Tomasso Landolfi resulta engolada, literaria en el peor sentido y —por si fuera poco— cursi. Los argumentos trillados suelen referirse al mundo de la prostitución, la marginación y la soledad sexual. Sin embargo, en ningún momento el lector consigue suponer que se le está contando una historia verídica o, al menos, verosímil. Nunca falta una moraleja ni una larga tirada en la que el personaje discurre sobre la esencia del hombre, echando mano de todas las posibilidades de la filosofía de café.

En suma, un libro para olvidar.—*H. S.*

CONCHA ZARDOYA: *El corazón y la sombra* (Premio Fémina de Poesía 1975), Ed. Insula, Madrid, 1977, 106 pp.

Se trata de la obra número quince de Concha Zardoya, un hito en una vida dedicada con fervor a la poesía, cuya iniciación literaria coincidió con la guerra civil, habiendo publicado sus primeros poemas en la revista *Hora de España*, en 1938. Después llegaron los libros, entre otros, *Pájaros del Nuevo Mundo* (1946), *Dominio del llanto* (1947), *La hermosura sencilla* (1953) y más recientemente, *Los engaños de Tremont* (1971) y *Las hiedras del tiempo* (1972). Asimismo es autora de varios volúmenes de narrativa, de una notoria biografía de Miguel Hernández y de una historia de la poesía española del siglo XX en cuatro tomos, aparecida en la editorial Gredos en 1974.

En *El corazón y la sombra*, Concha Zardoya demuestra haber alcanzado su plena madurez expresiva mediante un manejo cuidadoso de la palabra y de la forma. Los poemas semejan monólogos en los que efectúa una suerte de memoria y balance de su vida y de su poesía,

y al mismo tiempo trata de responder a viejas preguntas, interrogantes que la acercan al territorio de la metafísica.

Una constante preocupación por el tiempo ido, por la irreversibilidad del pasado, se advierte en cada una de las páginas del libro. Así escribe, por ejemplo: *Si volvieras a ver lo que soñaste, / en círculo o en serie interminable, / lo que vieron tus claros ojos íntimos, / la mirada interior que has olvidado, / encontrarías gentes o paisajes, / sensitivos objetos, formas dulces / tocadas por un aire de ternura, / o manos anudadas para siempre. / Y saludar tendrías o dar casa / a viejas muchedumbres de recuerdos, / en el desván sentarlas en tu vida, / en el sótano oscuro del pasado. / O crear escaleras que subiesen / a invividos futuros lentamente.*

En el prólogo afirma la autora que «la queja humana ante la injusticia de todo signo —de la sociedad, del tiempo destructor y de la muerte—» están presentes en estos poemas. Pero se trata —es justicia resaltarlo— de una queja envuelta en una poesía precisa, donde la metáfora nunca es adorno estéril, sino que responde a una necesidad funcional, semántica y sonora, que en todos los casos enriquece los textos.—*H. S.*

VICENTE ALEIXANDRE: *Sonido de la guerra.* CARLOS BOUSOÑO: *La búsqueda,* Ed. Prometeo, Valencia, 1978, 62 pp.

En un volumen minúsculo se han unido, dilatando la diagramación con blancos, un poema del Premio Nobel 1977 y cuatro de su lúcido crítico, Carlos Bousoño. El libro se alarga, además, con notas críticas sobre los poemas debidas a Pedro J. de la Peña y Blanca Oliag.

Señala de la Peña que *Sonido de la guerra* es, en primera instancia, una meditación sobre la muerte, pero nacida desde la vivencia, desde sentimientos y reacciones que se producen en el poeta ante la existencia conocida de un final inexorable. No impide esto que el poema se sitúe en una esfera irreal que viene dada por el nivel especulativo y teórico que una muerte asumida desde la razón. El sustrato último, sin embargo, será pasional. La encarnadura de la muerte, su casi física presencia, alejan por completo el fantasma de la frialdad o de un planteamiento exclusivamente filosófico de los términos hombre-muerte. Un cálido manantial de piedad, de temor, de humanidad y de inquietud ante lo desconocido recorren subterráneamente el poema para dotarle de una fuerza conmovedora y viva. *(Si alguien llegase... No puedo hablar. No puedo / gritar. Fui joven y miraba, ardía, / tocaba, sonaba. El hombre suena. Pero mudo muero. / Y aquí ya las estrellas se apagaron, / pues que mis ojos ya las desconocen. Sólo*

el aire del pecho suena. El estertor / dentro de mí respira por la herida, / como por una boca. Boca inútil. / Reciente, y hecha sólo / para morir, escribe Aleixandre.)

Los cuatro poemas de Carlos Bousoño: «La búsqueda», «Letanía para decir cómo me amas», «Elucidación de una muerte» y «Siéntate con calma en esta silla», mantienen un homogéneo nivel de calidad y demuestran —una vez más— que es —sin duda— uno de los mayores poetas aparecidos en la posguerra española.—*H. S.*

VICENTE CABRERA y LUIS GONZALEZ DEL VALLE: *Novela española contemporánea (Cela, Delibes, Romero y Hernández),* Ed. Sociedad General Española de Librería, S. A., Madrid, 1978, 218 pp.

Vicente Cabrera es profesor en la Universidad de Colorado en los Estados Unidos, y Luis González del Valle, por su parte, se desempeña en la de Nebraska-Lincoln. Ambos fundaron y dirigen desde hace años la excelente revista *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century,* y González del Valle edita además *Anales de la novela de posguerra* y *Studies in Twentieth Century Literature.* Esta no es la primera vez que publican un libro a dúo; anteriormente dieron a conocer *La nueva ficción hispanoamericana a través de Miguel Angel Asturias y Gabriel García Márquez.* Ahora hacen pasar bajo una lúcida lupa crítica la obra de cuatro importantes narradores españoles de las últimas décadas: Camilo José Cela, Miguel Delibes, Luis Romero y Ramón Hernández. Cela es analizado a través de *La familia de Pascual Duarte, La Colmena* y *San Camilo 1936;* Delibes es estudiado desde la perspectiva de *Cinco horas con Mario, El loco, El príncipe destronado* y *Las guerras de nuestros antepasados;* Luis Romero es abordado mediante una revisión de *La noria, Esas sombras del transmundo* y *El cacique.* Por último, Ramón Hernández es quien recibe un tratamiento más extenso, con un ensayo (casi un libro en sí mismo) que concluye con la enunciación de una serie de claves temáticas que ayudan a mejor comprender al creador de *Eterna memoria.*

Señalan los autores que *Novela española contemporánea* «combina a escritores de distintas inclinaciones temáticas y técnicas y de diferente formación», pero, sin embargo, hay en ellos algo que los acerca: «una visión de la hostilidad del mundo en el que viven y su aguda percepción del arte como el vehículo más adecuado para la expresión de sus preocupaciones». Tal vez este común denominador sea el que le otorgue al libro su coherencia y unidad.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.° A, MADRID-9).*

LECTURA DE REVISTAS

INTI (Revista de Literatura Hispánica)

Publicada por un grupo de hispanistas residentes en los Estados Unidos, en poco tiempo esta revista semestral ha logrado ocupar un lugar destacado entre las de su tipo. Dirigida por Roger Carmosino, tiene como editores asociados a Luis B. Eyzaguirre y Robert G. Mead *junior*, con quienes colabora un comité editorial integrado por Víctor Berger, Manuel Durán, José Olivio Jiménez y José Miguel Oviedo.

En la declaración-editorial se afirma: «*Inti* aspira a recoger las inquietudes y quehaceres intelectuales —literatura y crítica— de la hora presente del mundo hispánico y luso-brazileiro. Por eso, para lograr tal fin, *Inti* abre sus páginas a la comunidad toda de hispanistas en los Estados Unidos y en el extranjero. El principio editorial que nos guiará en la selección de material crítico a publicar será la calidad intrínseca de los trabajos más que identidad de los autores.»

En el número 5-6, correspondiente a la primavera-otoño 1977, se destacan: un lúcido trabajo de Luis Alberto Sánchez sobre Macedonio Fernández, donde el notorio ensayista peruano arriesga una opinión capaz de producir polémicas: «Sin él —dice— se habría diluido la personalidad de Ramón Gómez de la Serna, cuyas "greguerías", más que roznar de loros, parecen paradojas entresacadas de libros de Macedonio: deberían llamarse macedonerías en lugar de greguerías.» El resto del artículo posee lo que podría llamarse un objetivo fervor por el maestro, cuya influencia tanto puede advertirse en Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Leopoldo Marechal.

El ensayo de José Olivio Jiménez «La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación con la poesía española de posguerra: algunas puntualizaciones», es un análisis en profundidad que aporta varios datos y nuevas perspectivas al estudio siempre en movimiento de uno de las mayores poetas de lengua castellana. Destaca Jiménez que «la concentración, por los poetas y gran parte de la crítica, en un solo aspecto de Machado, y la erección de ese aspecto en efigie única o, al menos, capital, de aquél, es lo que hemos venido señalando como turbador y desorientador en el entendimiento justo y cabal de su obra.»

Preciso como siempre en ensayo del crítico peruano Julio Ortega: «Lezama Lima y la cultura hispanoamericana.» También merecen ser leídos un trabajo dedicado a «La poesía de Julio Herrera y Reissig», de Américo Ferrari, y otro de J. Luis Couso Cadahya, «Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda».

Un aporte poco habitual que debe agradecérsele a *Inti* es la importante sección que dedica a trabajos de creación poética, donde se ha cuidado —al menos en este número— de mantener un homogéneo nivel de calidad con poemas firmados, entre otros, por Carlos Bousoño, Angel González, Javier Sologuren, Cecilia Bustamante, José Luis Cano, Luis Antonio de Villena y Pedro Lastra.

Completa la sección de creación un cuento de Jorge Campos. En la de reseñas, merece resaltar el trabajo de José Miguel Oviedo: «Sobre la poesía de César Moro».

La importancia de la entrega justifica el interés que ha despertado *Inti* en el mundo del hispanismo, en sus breves tres años de vida.

EL ORNITORRINCO

En la Argentina de la segunda década del siglo XIX, un sacerdote peleador, polemista y algo pícaro, el padre Castañeda, tenía la costumbre de editar diversas versiones de un mismo periódico. Con nombres distintos, pero una similar diagramación, aparecieron, por ejemplo —entre más de una docena—, «El diablo rosado», al que le siguió semanas más tarde —a causa de una clausura oficial— «El hijo del diablo rosado». Sus lectores sabían que las variantes se limitaban al título, pero, al mismo tiempo, cuentan sus biógrafos, el cura sentía que lanzar un nuevo nombre servía también para renovarlo y poder atacar así con mayor brío. Acaso el recuerdo no venga a cuento, pero el joven *Ornitorrinco*, de 1978, no trata de diferenciarse en su presentación del veterano *Escarabajo de Oro*, nacido en 1961, como respuesta a la arbitraria clausura de su padre, *El Grillo de Papel*. Lo cierto es que entre las tres generaciones, Abelardo Castillo y Liliana Hecker, han logrado que su (sus) revista (s) perdure (n) casi durante dos décadas, lo cual en Hispanoamérica —o mejor, en cualquier parte del mundo— significa una hazaña, cuando se trata de una publicación no subvencionada y además independiente.

La casi totalidad de los integrantes de las últimas promociones literarias argentinas pasaron alguna vez por las páginas de estas publicaciones, tanto, que las dos primeras ya constituyen un material insoslayable para quien pretenda estudiar dicho período de la historia literaria en la Argentina.

El Ornitorrinco ya no presenta en su número tres el tándem Castillo-Hecker en la dirección; con humildad, ambos aparecen mezclados en un equipo de redacción, donde figuran nombres inéditos, o casi, salvo —quizá— Daniel Freidemberg y Bernardo Jobson. Pero la mano del antiguo dúo se advierte en ciertos temas que siempre han carac-

terizado a las antiguas publicaciones, y así —como no podía ser de otra manera— Castillo mantiene su férrea fidelidad a Jean-Paul Sartre mediante la traducción de una charla entre el autor de *El ser y la nada,* Simone de Beauvoir, André Gorz, Jean Pouillon y J. L. Bost. Al finalizar el diálogo, Sartre vuelve a reafirmar su conocido amor por las palabras al expresar a modo de conclusión: «Es natural estar *agarrado* al lenguaje porque el lenguaje es en sí portador de verdad. Y por eso justamente es posible mentir; porque se considera que el lenguaje *dice la verdad.*» Sintética tesis que daría pie —en sí misma— a un largo ensayo.

También merecen destacarse el ensayo de Sylvia Iparraguirre a propósito de *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros,* de John Steinbeck; el cuento de Juan José Manauta *El primer pasajero,* un reportaje al ya casi mitológico César Bruto, un poema de Edna Pozzi, *Manuscrito antiguo,* y las breves y promisorias narraciones de dos escritoras inéditas: Laura Nicastro *(La corona y el premio)* y Julia Sancho *(El celacanto).*

Cierra el número un poema de Ernest Hemingway, que se encontró tiempo después de su muerte escrito en la última página de uno de los libros de su biblioteca, *El hombre del brazo de oro,* de Nelson Algren. En el hotel Ritz de París fechó el 26 de noviembre de 1949 unos pocos versos, en los que se adelantaba a su muerte, producida una docena de años más tarde cuando se destrozó el cráneo disparándose un rifle de caza mayor.

Para muchos escritores que alguna vez figuraron en las páginas de *El Grillo de Papel* o *El Escarabajo de Oro,* tener entre las manos *El Ornitorrinco* (que acaso pudiera llamarse *El Ornitorrinco de Papel de Oro)* produce la alegría melancólica de quienes recuerdan su propia adolescencia viendo la de sus hijos. Tal vez esto parezca una declaración subjetiva y muy personal. Lo es.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A, MADRID-9).*